MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 084 1

SIEGFRIED OCHS

Der deutsche Gesangverein

IV

(Berlioz, Liszt, Mendelssohn, Hugo Wolf, Max Reger)

Hesses Musik - Handbücher

1. Riemann, Prof. Dr. Hugo, Handbuch der Musikinstrumente (Kleine Instrumentationslehre) 9. Aufl. geb. M 2,50

2/3. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte. I. Teil: Geschichte der Musikinstrumente, Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift. II. Teil: Geschichte der Tonformen. 9. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M 3,75

4. Riemann, Handbuch der Orgel (Orgellehre) 6. Auflage geb. M 2,80

5. Riemann, Handbuch der Musik (Allgemeine Musiklehre) 9. Auflage geb. M 2,80

6. Riemann, Handbuch des Klavierspiels, 8. Aufl. geb. M 2,50

7. Dannenberg, R., Handbuch der Gesangskunst 5. Aufl. geb. M 2,80

8/9. Riemann, Grundriss der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre) I. (theoretischer) Teil: Allgemeine Formenlehre. II. (praktischer) Teil: Angewandte Formenlehre. 9. Aufl. 2 Bde. in 1 Bd. geb. M 4,20

10. Riemann, Anleitung zum Generalbaßspiel (Harmonieübungen am Klavier) 6. Aufl. geb. M 2,80

11. Riemann, Systematische Gehörsbildung (Handbuch des Musikdiktats) 7. Aufl. geb. M 2,50

12. Schröder, Prof. Carl, Handbuch des Violinspiels 6. Auflage geb. M 2,50

13. Schröder, Carl, Handbuch des Violincellospiels 4. Auflage geb. M 2,50

14. Schröder, Carl, Handbuch des Dirigierens und Taktierens (Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis) 9. Auflage gebunden M 2,50

15. Riemann, Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre (Praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz) 10. Auflage gebunden M 2,80

16. Riemann, Handbuch d. Phrasierung 5. Aufl. geb. 2,50

17. Riemann, Grundlinien der Musikästhetik (Wie hören wir Musik?) 6. Auflage gebunden M 2,50

18/19. Riemann, Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier (Handbuch der Fugenkomposition I. und II. Teil 5. Auflage 2 Bände in 1 Bd. gebunden M 4,20

Max Hesses Verlag, Berlin - Schöneberg I

20. Riemann, Handbuch der Gesangskomposition (Lied, Chorlied, Duett, Motette) 3. Auflage gebunden M 3,35

21. Riemann, Handbuch der Akustik (Musikwissenschaft) 3. Auflage gebunden M 2,50

29. Riemann, Analyse von Bachs Kunst der Fuge (Handbuch der Fugenkomposition III. Teil) 3. Aufl. geb. M 2,80

30. Riemann, Anleitung zum Partiturspiel 4. Aufl. M 2,50

31. Riemann, Handbuch der Orchestrierung (Anleitung zum Instrumentieren) 5. Auflage gebunden M 2,50

32. Thauer, Hans, Handbuch des modernen Zitherspiels 2. Auflage gebunden M 2,80

33. Stahl, Wilhelm, Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik 2. Auflage gebunden M 2,80

34. Winter, G., Das deutsche Volkslied gebunden M 2,50

51—53. Riemann, Analyse von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten, Band I (Sonaten 1—13), 5. Aufl. Band II (Sonaten 14—26), 4. Auflage Band III (Sonaten 27—38), 3. Auflage, jeder Band in Halbleder geb. je M 4,50

54. Istel, Dr. Edgar, Das Buch der Oper (Die deutschen Meister von Gluck bis Wagner) 3. Aufl. geb. M 4,20

56. Kapp, Dr., Die Oper der Gegenwart gebunden M 4.20

57—58. Leichtentritt, Dr., Analyse von Chopins sämtlichen Klavierwerken, Band I/II gebunden je M 4,20

59—60. Wetzel, D., Analyse von Beethovens Violinsonaten 2 Bände, jeder Band gebunden M 5,50

62. Jarosy, Prof., Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes (Paganinis Lehre) 2. Auflage gebunden M 2,80

63. Schmidt, Dr. Leopold, Meister der Tonkunst im 19. Jahrhundert 11.—15. Tausend, gebunden M 5,—

66. Schmidt, Dr. L., Musikleben der Gegenwart geb. M 5.—

67. Kreutzer, Prof., Das Wesen der Klaviertechnik, geb. 3.25

68. Sachs, Prof. Dr. Kurt, Die modernen Musikinstrumente, gebunden M 3,75

69. Toch, Dr. Ernst, Melodielehre, gebunden M 3,25

75. Seiffert, Karl, Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre, 2. Auflage gebunden M 2,50

(Fortsetzung am Schluß des Bandes)

Der deutsche

Gesangverein

für gemischten Chor

Von

Siegfried Ochs.

Vierter Teil

(Über die Aufführungspraxis
bei Berlioz, Liszt, Mendelssohn, Schuhmann,
Hugo Wolf, Max Reger)

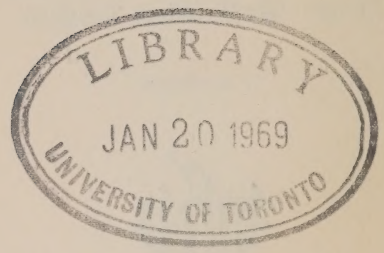
1. Auflage

Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg

Max Hesses Handbücher
Band 81

MT
88
034
T. 4

Copyright 1928 by Max Hesses Verlag,
Berlin-Schöneberg



Druck von Frankenstein & Wagner, Leipzig

Vorwort zum vierten Band

Wie schon beim dritten Bande dieser Arbeit ist auch bei diesem das Vorwort ein Rückblick. Aber nur ein ganz kurzer. Er betrifft nichts als einen Punkt, der gelegentlich der Mitteilungen über die Partitur der Matthäuspassion erwähnt wurde. Die dort besprochene Tatsache, daß es keine zuverlässige Ausgabe dieser Partitur gibt, wird demnächst hinfällig werden, indem das Werk bei Peters in einem Neudruck erscheint, der die Irrtümer der Bachausgabe beseitigt und alle anderen Drucke, sowohl die alte Peters'sche, von Jadassohn, wie die von Georg Schumann bei Eulenburg herausgegebene (über deren Eigenschaften schon gesprochen worden ist, vgl. Band II, S. 297) überflüssig werden. Die Partitur der Bachausgabe wird, als ein Teil des Ganzen, mindestens gründlich zu revidieren sein.

Besonders über diesen Band zu Sagendes findet sich an dessen Schluß.

Siegfried Ochs.

Von Hector Berlioz kommen für unsere Chorvereine höchstenfalls fünf Werke in Betracht. Unter diesen finden sich zwei, die vom Standpunkt des Chorischen aus nur sehr geringen Anlaß bieten, uns mit ihnen hier zu beschäftigen. Diese beiden sind die in ihrem überwiegenden Teil auf die Leistung der Solisten und des Orchesters gestellten Tondichtungen „Roméo et Juliette" und „L'enfance du Christ." In der erstgenannten Schöpfung des französischen Meisters ist die dem Chor zufallende Aufgabe so nebensächlich, daß man den hier in Frage kommenden Teil bei vielen Aufführungen einfach fortläßt; bei der zweiten handelt es sich im wesentlichen um ein in der Mitte des Ganzen stehendes Stück, den zweiten Teil des Werkes, der unter dem Titel „Die Flucht nach Ägypten" zuerst einzeln erschienen ist und, wie damals, auch noch heute häufig als selbständiges Werk zur Aufführung gelangt. Dies mit vollem Recht; denn es ist eine, wenn auch kurze, so doch äußerst reizvolle Tondichtung, während der Rest des Oratoriums, wenn man das Ganze so nennen darf, von einem kleinen Orchesterstückchen abgesehen, dem Tonspiel der jungen Ismaeliten für Harfe und zwei Flöten, für unsere Zeit kaum mehr von Bedeutung ist.

Der erwähnte, noch übrig bleibende Teil, „Die Flucht nach Ägypten", zerfällt wiederum in drei Stücke. Das erste, eine Art Ouvertüre in kleinem Ausmaße, nur vom Streichorchester und vier Holzbläsern ausgeführt, soll die Versammlung der Hirten vor der Krippe in Bethlehem schildern. Es beginnt mit einer Art Fuge. Das hat einen besonderen Grund, den man nicht etwa in der Tiefe des Werkes zu suchen hat. Es ist vielmehr ein solcher äußerer Art. Berlioz war häufig der Vorwurf gemacht worden, daß er nur durch Verwendung großer Orchestermassen Wirkungen hervorbringen könne und nicht imstande sei, einfach und natürlich zu komponieren. Nach allen möglichen Versuchen, diese Behauptung mündlich und schriftlich zu widerlegen, begab er sich zu seiner Verteidigung auf das Gebiet des Humors. Er wählte für die Partitur der „Flucht nach Ägypten" altertümliche Formen und verbreitete vor der ersten Aufführung des Stückes das Gerücht, es handle sich um das von ihm aufgefundene Werk eines längst vergessenen Musikers aus der Mitte des 17. Jahrhunderts namens Pierre Ducré. Und in der Tat gelang es ihm, das Publikum und die Presse in Paris derart zu täuschen, daß er als der glückliche Entdecker eines großen Meisters gefeiert wurde. Zugleich aber machte man ihm in den Zeitungen klar, daß er nie imstande sein werde, etwas Ähnliches zu schaffen, bis er endlich mit der Erklärung hervortrat, von wem die „Flucht nach Ägypten" herstamme. Später verwendete er das Stück so, wie es war, als den zweiten Teil von „L'enfance du Christ." Das Weitere wurde bereits erwähnt. Daß er es mit seiner Verwendung der alten Formen erreicht hat, diesen

Streich auszuführen, ist an sich nicht sehr erstaunlich, wenn er auch gerade in diesem Punkt nicht einer der größten Meister war. Interessant ist nur, daß so viele Fachmusiker von dem Betrug nichts merkten, was eigentlich kein besonders gutes Zeugnis für deren Bekanntschaft mit alter Musik darstellt, insofern Berlioz mit der größten Unbefangenheit in zwei Teilen des Werkes, für den Abschiedsgesang der Hirten beim Scheiden und die Ruhe der heiligen Familie — und das in recht auffälliger Weise — Klarinetten benutzt, also ein Instrument, das im 17. Jahrhundert noch gar nicht erfunden war. Der Aufbau der kleinen Ouvertüre ist so einfach und klar, daß sich bezüglich der Wiedergabe kaum etwas sagen läßt. Die fugenmäßigen Eintritte des Hauptthemas erscheinen zuerst bei den Streichern, nachher den Holzbläsern und schließlich treten die beiden Gruppen in Wechselwirkung. Es ist alles so übersichtlich angelegt, daß der Leiter der Aufführung kaum mehr zu tun hat, als darauf zu achten, daß die in der Partitur vorhandenen Vortragszeichen genau ausgeführt werden. Noch einfacher ist das zweite Stück, das der Chor zu vertreten hat. Es ist, natürlich wieder absichtlich, auf äußerste Einfachheit gestellt, und da die Chorstimmen nach alter Meister Weise durchweg im Orchester mitgespielt werden, bietet es keine Schwierigkeiten. Das einzige vielleicht, auf das man bei einem wenig geschulten Chor zu achten haben würde, wäre die Einhaltung absolut reiner Intonation bei der dritten Strophe des Chorstückes, weil die Sänger im äußersten Pianissimo häufig dazu neigen, den Ton zu tief anzusetzen. Die Schlußnummer des Werkchens bietet dem Tenor-Solisten, wenn er

über ein leichtes, lyrisch gestimmtes Organ verfügt, die Gelegenheit eine dankbare Aufgabe zu lösen. Die letzten Takte des dritten Teils, die zugleich das Ende des Ganzen bedeuten, werden von Berlioz einem Frauenchor hinter der Szene zugewiesen, der nach seiner Forderung aus nur vier Sopranen und vier Altistinnen bestehen soll. Er verlangt zugleich, daß dieser Chor weit hinter dem Orchester aufgestellt werde, was, wenn man nicht einen Raum außerhalb des Konzertsaales benutzen will, kaum zu erreichen sein wird. Außerdem klingen so wenige Stimmen aus der Entfernung immer dünn und geben nicht den Eindruck, der hier erwartet wird. Wir haben für diese Stelle immer einen ziemlich großen Chor, etwa sechzig bis achtzig Damen, in einem Nebenraum untergebracht, diese sehr stark singen lassen und die Türen zum Podium fest geschlossen. Dann hatte man im Saal die Empfindung, daß es sich um Stimmen aus weiter Entfernung handle. Aber vielleicht ist es besser, die Lösung dieser Frage als eine Angelegenheit jeweils des Ortes anzusehen, wo man das kleine, sehr reizvolle Werkchen aufführt.

Die drei Werke von Berlioz, die für Choraufführungen großen Stiles in Betracht kommen, sind das Tedeum, Fausts Verdammung (La Damnation de Faust) und das Requiem (Grande Messe des Morts). Unter diesen dürfte das zuletzt genannte Werk wohl für die Gesangvereine im Vordergrund stehen, nicht nur um seiner inneren Bedeutung willen, sondern auch weil es völlig Eigentum des Chors ist. Eine sich auf eine kurze Episode beziehende Ausnahme wird später Erwähnung finden.

Am wenigsten von Bedeutung für uns unter diesen drei Partituren ist das Tedeum. Nicht inhaltlich, denn es hat ein paar ausgezeichnete Stücke, bei denen das „Judex crederis esse venturus" einen ganz besonderen Rang unter den Tondichtungen seines Schöpfers einnimmt, sondern weil, was wir hier zu sagen hätten, nichts anderes ist, als das sich auf das größere und bedeutendere Werk, das Requiem, Beziehende. Die Aufführungen des Tedeums sind verhältnismäßig selten, vielleicht auch, weil die Partitur einen Kinderchor verlangt, der in Deutschland nicht überall zu finden ist oder wenigstens bisher nicht zu finden war. Möglicherweise wird durch die dankenswerten Bestrebungen zur Förderung des Schulgesanges, die vom preußischen Kultusministerium ausgehen, in diesem Punkte nach und nach eine Besserung hintreten. Ich erinnere mich nur einer einzigen Aufführung des Werkes, die in Berlin noch unter dem längst zugrundegegangenen Sternschen Verein unter der Leitung von Friedrich Gernsheim, stattfand. Sie hatte nicht den geringsten Erfolg, was aber zum großen Teil daher kam, daß man, um Kosten zu sparen, eine Menge wichtiger mitwirkender Elemente gestrichen und so die Klangwirkung des Orchesters wie des Chors völlig entstellt hatte. Daß aber das Tedeum schon in absehbarer Zeit vielleicht zu neuem Leben erwachen könnte, erscheint nach dem Vorhergesagten ziemlich aussichtslos.

Anders steht es mit Fausts Verdammnis. Hier ist eine größere Reihe von Aufführungen zu verzeichnen. Die meisten davon haben in Paris stattgefunden, wo das Werk noch heute eine Volkstümlichkeit besitzt,

wie bei uns etwa die Schöpfung oder der Messias. Man hat es in Frankreich auch auf die Bühne gebracht, auf der es mit der Hilfe eingeschobener Balletts und einer blendenden szenischen Ausstattung einen gewissen Erfolg zu verzeichnen hatte. Dieser war aber mehr der Vergewaltigung des Meisters, als der Befolgung seiner Vorschriften zu danken. Eine in bezug auf die Ausstattung glänzende Bühnenaufführung des Faust-Werkes, die ich gesehen habe, war vom Standpunkte eines höheren Genießens aus kaum ernst zu nehmen. Aber den glänzenden Bühnenbildern konnte man seine Anerkennung nicht versagen. Als Gesamteindruck jedoch blieb das Gefühl zurück, daß das Werk auf der Bühne nichts zu suchen habe. Wie es im Konzertsaal gewissermaßen dramatisch wirkt, so wirkt es im Theater konzertmäßig. Das Ganze ist ein Zwitterding, das an keinen der beiden Orte völlig paßt, und in diesem Zwiespalt ist es wohl auch begründet, daß es außerhalb Frankreichs sich nie so recht hat einbürgern wollen. Man ist in Deutschland, England, auch in Amerika daran gewöhnt, Chorwerke gewissermaßen unter dem Gesichtspunkte vom Oratoriem her zu genießen. Fausts Verdammnis steht zu sehr im Widerspruch mit unserer ganzen Einstellung, als daß das Werk je bei uns in weiteren Kreisen Wurzel fassen dürfte.

Da wir uns bei diesen Betrachtungen vorwiegend und möglichst ausschließlich mit dem chorischen Element zu beschäftigen haben, werden wir in der Berliozschen Faust-Partitur wenig Bemerkenswertes finden. Sie ist fast ausschließlich auf die Gesangs-Solisten und das Orchester gestellt, ja, die Orchesterstücke

sind hier vielleicht überhaupt das wertvollste. Was der Chor darin zu sagen hat, ist im großen und ganzen ohne Bedeutung und auch technisch nicht von Belang. Man könnte höchstens den auf den wundervollen Gesang des Mephistopheles folgenden Flüsterchor ausnehmen, den Berlioz — (der Teufel weiß, warum) — an das Ufer der Elbe verlegt, den Flüsterchor, der das Thema des später folgenden Sylphen-Tanzes anklingen läßt, den ich aber bis zum heutigen Tage noch bei keiner Aufführung des Werkes anders gehört habe, als daß er nicht an jene Worte im Anfang von Webers „Oberon" erinnert haben sollte: „Viel zu laut der Zephyr brüllt!"

Es ist vielleicht angebracht, hier noch einmal auf den Zweck dieser Arbeit zu verweisen, der in der Besprechung und Erläuterung solcher Werke liegt, in denen der Chor eine hauptsächliche Rolle spielt. Das ist, wie schon bemerkt, in Fausts Verdammnis nicht der Fall. In höchstem Maße dagegen bei jener großen Tondichtung, die Berlioz selbst als das Beste bezeichnete, was er geschaffen hat, jenem Werke voll glänzender Fantasie und eigenartigster Einfälle, dem Requiem, der Grande Messe des Morts. Es wird zum Verständnis dieser in ihrer Art wohl einzigen musikalischen Schöpfung nicht ganz ohne Wert sein, wenn wir uns in kurzen Zügen mit ihrer Genesis beschäftigen.

Um die Jahreswende 1836/37 erhielt der im 34. Lebensjahre stehende Hector Berlioz von dem Minister de Gasparin Auftrag zum Komponieren einer Totenmesse. Es waren am 28. Juli 1835 der General Mortier mit elf Personen einem Attentat auf den König Ludwig Philipp zum Opfer gefallen. Die Totenmesse war

zur Aufführung bei einer Trauerfeier für die Verunglückten bestimmt. Berlioz hatte dem Minister geantwortet, daß er sich mit Begeisterung der Aufgabe hingeben wolle, aber zur Aufführung seines Werkes der Mitwirkung von fünfhundert Personen bedürfe, und es wurde ihm versprochen, daß die gewünschte Anzahl der Aufführenden zur Stelle sein werde. Die Trauerfeier sollte im Juli des Jahres 1837 stattfinden. Alles war vorbereitet, die Proben zur Aufführung des Requiems hatten bereits stattgefunden, als plötzlich die Nachricht eintraf, daß die Cérémonie funèbre des victimes de Juillet ohne Musikbegleitung vor sich gehen werde. Berlioz war, wie aus seinen Briefen hervorgeht, von dieser Botschaft völlig zerschmettert und ein halbes Jahr lang fast unfähig, überhaupt noch zu arbeiten. Dann aber traf endlich, am 13. Oktober 1837, die Nachricht der Einnahme von Constantine ein, die die ruhmreiche Beendigung des Feldzuges in Algier bedeutete. Bei diesem Sieg hatte der General Damrémont nebst vielen französischen Soldaten den Heldentod gefunden, und nun wurde ein feierlicher Trauergottesdienst zu seinem und der übrigen Gefallenen Andenken geplant. Berlioz erzählt darüber Vieles in seinen Schriften in anregender Weise. Es wurde, wie es ja immer geschieht, wenn ein hervorragender Mensch in die Erscheinung tritt, sehr stark gegen das Zustandekommen dieser Aufführung gearbeitet. An der Spitze der Gegner stand Cherubini, der Meister des reinen Satzes, des Kontrapunktes und der Fuge. Aber schließlich siegte doch Berlioz und die Aufführung des in riesenhaften Dimensionen entworfenen Werkes fand am 5. Dezember

statt „devant les princes, les ministres, les pairs, les députés, toute la presse française, les correspondants des presses étrangéres et une foule immense", wie es in des Meisters eigenen Worten heißt. Auch über die Einzelheiten dieser Aufführung müssen wir hier auf Berlioz's Schriften verweisen.

Das, was an der Requiem-Partitur als etwas ganz Neues, Originelles und besonders Wirkungsvolles angesehen wird, die Mitwirkung der vier Nebenorchester im Tuba mirum und im Lacrymosa, erfordert eine kurze Betrachtung für sich. Die Verwendung der Nebenorchester ist keineswegs eine von Berlioz erfundene Neuheit. Will man sehr weit zurückgreifen, so darf man auf die alten Italiener, auf den deutschen Großmeister Schütz und andere Tonsetzer verweisen, die, sei es nun instrumental oder gesanglich, einem Hauptchor einen oder mehrere kleinere gegenüberstellten. Ob nun freilich Berlioz solche Werke, zum Beispiel von Gabrieli, überhaupt gekannt hat, ist zum mindesten zweifelhaft. Daß ihm je ein Stück von Schütz in den Weg gekommen sein könnte, ist völlig ausgeschlossen. Wir müssen also, wollen wir sehen auf welchen Anregungen seine Maßnahmen ruhen, in einer späteren Zeit auf die Suche gehen.

Am 14. Juli 1809 wurde in Paris eine auf Staatskosten bestellte Festkantate zum Gedenktag der Einnahme des Bastille-Kerkers von Méhul aufgeführt. Dieser Chant du 25. Messidor war für drei Chöre und ebenso viele Orchester geschrieben. Die drei Orchester wurden in großer Entfernung von einander aufgestellt, die beiden ersten enthielten u. a. Tuba, Buccin und Tamtam, das dritte, das einen Frauenchor zu begleiten

hatte, Harfe und Horn. Der Moniteur Universel schrieb in seinem Referat: „. . . die Verwunderung, welche die Zuhörerschaft bekundete, als sie die drei Orchester einander antworten hörte, läßt sich nicht wiedergeben. Es ist das erste Mal, daß man eine Musikaufführung zu versuchen wagte, wo sich drei Orchester in so großer Entfernung von einander befinden. Es ist schwer, die Wirkung davon zu beschreiben. Dieses kühn gewagte Mittel kann aber für die Kunst nützliche Ergebnisse haben." Arthur Pougin schildert die Wirkung in seinem interessanten Méhul-Buche also: „Bald erklangen die Orchester zugleich, bald auch beantworteten sie sich gegenseitig, indem das eine die Phrase vollendete, welche das andere angefangen hatte. Diese Art von Zwiegespräch zwischen zwei sonoren Massen, deren jede hundert Ausführende zählte, mußte einen eigentümlich mächtigen Eindruck in einem so ungeheuren Raume machen, in welchem die harmonischen Wellen mit unvergleichlichem Glanz und Majestät widerhallen."

Woher Méhul die Anregung zur Verwendung von Nebenorchestern und Chören kam, wissen wir nicht. Aber am 22. September 1801 wurde an der gleichen Stelle, an der Méhuls Werk erklungen war, eine symphonische Ode von Lesueur zur Wiedergabe gebracht, bei der, vom Hauptorchester getrennt, drei Nebenorchester, jedes für sich, in entgegengesetzten Ecken der Kirche aufgestellt waren. Vergessen wir nicht, daß Berlioz Lesueurs Schüler gewesen ist. Dann liegt es ziemlich nahe, was ihn auf den Gedanken der so merkwürdigen Gestaltung seines Tuba mirum gebracht hat. Verwenden Méhul und Lesueur je ein

Haupt- und drei Nebenorchester, so steigert Berlioz die Zahl der letztgenannten Gruppe auf deren vier, so daß im ganzen fünf Orchester zu besetzen sind. Diese sind im ersten Teil des Werkes bis zum Offertorium so ausgestattet, daß im Hauptorchester sämtliche Streicher, Holzbläser, die Hörner, acht Paukenpaare und das gesamte übrige Schlagzeug, in den vier Nebenorchestern dagegen, von den Hörnern abgesehen, die sämtlichen Blechinstrumente, Trompeten, Posaunen, Ophicleden usw. vertreten sind.

Um zunächst von dem Hauptorchester zu sprechen: die Besetzung der von Berlioz geforderten sechzehn Pauken ist nur in großen Städten möglich und bereitet selbst dort noch einige Schwierigkeit. Nun könnte man heutzutage die Anzahl dieser Instrumente dadurch verkleinern, daß man die Instrumente während vorhandener Pausentakte umstimmen läßt. Dieser scheinbar sehr praktische Vorschlag rührt von einem unserer bekanntesten Dirigenten her. Er leidet aber an dem Umstand, daß das schnelle Umstimmen nur dann möglich sein wird, wenn man lauter Maschinenpauken zur Verfügung hat, und die sind in großer Anzahl kaum zu beschaffen. Man wird sich immer wieder mit den altgewohnten Kesselpauken behelfen müssen, die durch Randschrauben intoniert werden. Wir haben bei dieser Aufführung des Requiems vor verhältnismäßig kurzer Zeit ein einziges Paar Maschinenpauken bekommen können und infolgedessen statt sechzehn nur fünfzehn Pauken auf dem Podium gehabt. Das hat irgend einen beckmessernden Herrn, der sich damit beschäftigt hatte, nachzuzählen, wieviele Pauken sich auf dem Podium befänden, zu

starken Wutausbrüchen veranlaßt, indem er die Pietätlosigkeit, mit der vorgegangen worden sei, in geharnischten Worten geißelte. Daß durch diese Maßnahme nicht das geringste am Klang geändert worden war, konnte der erwähnte Herr natürlich nicht begreifen. Im übrigen möchte ich es doch stark in Zweifel ziehen, daß überhaupt jemand den Unterschied im Klang bemerken kann, ob es sich nun um fünfzehn oder sechzehn Pauken im Fortissimo handelt. Was nun die Hörner betrifft, so verlangt Berlioz deren zwölf, setzt aber sogleich hinzu, daß auch eine sechsfache Besetzung genüge. Es wird demnach wohl in den meisten Fällen bei einer solchen bleiben. Ich habe wenigstens in den drei von neun Aufführungen, in denen wir nur sechs Hörner verwendeten, durchaus den Eindruck gehabt, daß diese ausreichten. Über die Holzbläser ist nichts besonderes zu bemerken, es sei denn über die in der Partitur angegebene Zahl. Er verlangt vier Flöten, zwei Oboen, zwei englische Hörner, vier Klarinetten und acht Fagotte. Auch diese Zahlen werden vielleicht nicht überall zu erreichen sein; daß man aber mit Vielem haushalten und mit weniger auskommen kann, bestätigt sich auch in diesem Fall. Genau so steht es mit den Streichern, bei denen fünfzig Violinen, zwanzig Bratschen, zwanzig Violoncelli und zwanzig Kontrabässe gefordert werden. Berlioz spricht sogar von einer Vermehrung der Orchesterkräfte, falls ein starker Chor vorhanden sei. Wir werden auf diese Frage noch zurückkommen, wenn wir uns erst mit dem chorischen Teil des Werkes beschäftigen.

Über die Ausstattung der Nebenorchester wurde bereits gesprochen. Selbstverständlich ist es an kleineren

Plätzen fast oder ganz unmöglich, solche Massen an Blechinstrumenten, wie sie hier verlangt werden, zusammenzubringen. Wenn an einem Orte die geeigneten Mittel nicht wenigstens annähernd zur Verfügung stehen, rate ich dringend dazu, die Aufführung dieses Werkes zu unterlassen. Es gibt eine sogenannte vereinfachte Ausgabe davon, bei der die Besetzung der Nebenorchester so verkleinert ist, daß von jeder dieser vier Gruppen nur zwei oder drei Mann übrig bleiben. Ganz genau weiß ich die Zahl nicht; aber ich habe zweimal das Requiem in dieser reduzierten Fassung gehört und muß sagen, daß einzelnes darin, ganz besonders das Tuba mirum, klanglich kaum zu ertragen war. Das liegt an einem Umstand, der von vielen Dirigenten nicht beachtet wird oder ihnen auch gar nicht bekannt ist. Manche glauben nämlich, daß eine große Masse nur da sei, um möglichst viel Lärm zu erzeugen, daß dieser aber den Zuhörern zu sehr auf die Nerven falle und man dieser Unannehmlichkeit dadurch aus dem Wege gehen kann, daß man die Zahl der Mitwirkenden verringert. Das Resultat eines solchen Vorgehens ist gerade das Umgekehrte von dem, was beabsichtigt ist. Hier, in unserem Falle hat die Reduktion der Masse freilich einen anderen Grund, beruhe dieser nun in der Schwierigkeit, so viele Musiker zusammenzubringen oder in dem Wunsche, die Kosten der Aufführung herabzudrücken. Der Orchestersatz von Berlioz ist aber so ausgezeichnet, daß trotz der erschütternden Wirkung beim Eintritt der vier Nebenorchester von Lärm gar nicht die Rede sein kann. Die sehr stark betonten tiefen Blasinstrumente, also die Tuben und Posaunen, wirken mit ihrer dunklen

Farbe geradezu als ein Hemmnis gegen etwa zu schrilles Hervortreten der hohen Bläser, insbesondere der Trompeten. Da bei der kleinen Besetzung aber gerade die Trompeten, weil sie nun einmal die Oberstimme haben, beibehalten und die tiefen Instrumente fast ganz gestrichen sind, klingen die Fanfaren, die beim jüngsten Gericht aus den vier Himmelsrichtungen auf die verdammten Seelen niederprasseln sollen, nicht mehr gewaltig und feierlich, sondern schmetternd und roh, wie Kavalleriesignale. Auf eine Reihe solcher Fragen werden wir, wie gesagt, noch zurückzukommen haben.

Der Chor ist, von geringen Ausnahmen abgesehen, dreistimmig geführt. Es fehlt nämlich darin, außer im Sanctus, der Alt. Die Ursache dieser Anordnung liegt in den besonderen französischen Chorverhältnissen, die vielleicht nur noch in Italien, sonst aber nirgends in der Welt, als normale angesehen werden. Die Tatsache, daß der Alt in dem Requiem nicht oder, genauer gesagt, nur einmal vorübergehend verwendet wird, hat den deutschen Dirigenten schon vieles Kopfzerbrechen verursacht. Was soll man den ganzen Abend hindurch mit den Altistinnen anfangen, die nach Angabe der Partitur nur für wenige Minuten beschäftigt sind und sonst zwecklos auf dem Podium umherstehen, wobei sie häufig den anderen Mitwirkenden den Platz fortnehmen und, was noch schlimmer ist, sich voneinander trennen, so daß die Gesamtwirkung unter allen Umständen geschädigt wird? Nun aber gibt das Werk selbst zufälligerweise eine Handhabe dazu, wie man den Alt nicht beschäftigen, sondern sehr nutzbringend verwerten kann. Berlioz ist im großen und ganzen kein Vorbild

für den Vokalsatz. Gewiß, es ist da alles im Chor richtig geführt, aber die klanglichen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Stimmengruppen sind fast nirgends ausgenutzt und der Chorsatz hat oft einen sehr fatalen, dünnen und wenig ausgiebigen Charakter. Das ist dem, der mit solchen Dingen Bescheid weiß, gar nicht erstaunlich. Denn ein dreistimmiger Chor kann nie und nimmer so klingen wie ein vierstimmiger, und Berlioz hat gerade, weil die Altlage nicht ausgenutzt werden kann, häufig die Soprane sehr tief und wiederum die Tenorstimmen außerordentlich hoch geführt, so daß diese beiden Gruppen stellenweise wenig ausgeben, oder aber ziemlich brutal klingen. Hier kann nun mit großem Vorteil der Alt eingreifen und den zu schroffen Abstand im Klang überbrücken. Dies gilt auch für diejenigen Stellen, in denen Berlioz, wie im Lacrymosa, für einige Takte den Sopran teilt; den sogenannten zweiten Sopran kann dort sehr gut der Alt übernehmen. Es ist natürlich im Rahmen dieser Erläuterungen nicht möglich, jede einzelne Stelle zu nennen und zu bezeichnen, an der eine solche Maßnahme zu empfehlen sein würde. Aber es ist von dem Verfasser dieses Buches ein Klavierauszug der Totenmesse bei Bote & Bock in Berlin erschienen, der Alles enthält, was in dieser Beziehung zu tun wäre. Die dortigen Angaben entsprechen vollkommen dem, was wir in unseren Berliner Aufführungen durchgeführt haben und die Kenntnisnahme des dort Niedergelegten enthebt uns aller weiteren Erörterungen über diesen Punkt. Die Chorbesetzung gibt Berlioz mit folgenden Zahlen an: 80 Soprane (d. h. wohl etwa 40 erste und ebenso viele zweite), 60 Tenöre und 70

Baßstimmen, beide Gruppen ebenfalls geteilt. Im Sanctus treten noch die Altstimmen hinzu. Das Werk ist, wie schon angedeutet, vom Anfang bis zum Ende nur für Chor und Orchester geschrieben; ein Solist tritt nur ein einziges Mal vorübergehend auf, jedoch auch selbst dieses Solo wird nur bedingungsweise gefordert.

Das Eingangsstück, der Introitus, gehört zu den besten Nummern der Partitur; von einer Analyse sehen wir hier, wie auch schon in den bereits erschienenen Bänden, ab, sofern es nicht ausnahmsweise nötig sein sollte, den Aufbau einzelner Stellen hervorzuheben, um technische Maßnahmen zu begründen. Innerhalb der ersten Takte finden wir einen Hinweis darauf, daß, wenn die Anzahl der Sänger größer sein sollte, als die vom Komponisten gefordert ist, auch das Orchester entsprechend verstärkt werden müsse. Ich bin der Meinung, daß man diesen Rat nicht befolgen soll. Wer einmal eine Aufführung des Requiems in Paris gehört hat, der versteht sehr wohl, woher der Wunsch des Autors stammt. Die Chöre in Frankreich, übrigens auch in Italien, sind immer roh im Stimmklang; die kreischenden offenen Vokale der Soprane und der Tenoristen sind mit ihrem messerscharfen Klang so durchdringend, daß sie freilich auch einem übermäßig stark besetzten Orchester in der Regel standhalten können. Dafür gehen sie, sobald sie sich vom Boden des Fortissimo entfernen, völlig in dem Instrumentalklang unter. Unsere gut geschulten deutschen Chöre aber klingen dunkler, kultivierter, vornehmer und würden bei einer Orchestermasse, wie sie hier in Zahlen festgelegt ist, wohl überhaupt kaum mehr zu hören sein. Wir haben bei Aufführungen

per Totenmesse unzählige Versuche angestellt, um eine Gleichwertigkeit des Klanges in Chor und Orchester herbeizuführen. Es hat sich dabei gezeigt, daß man mit 18 ersten und 16 zweiten Violinen, das übrige dementsprechend, bei einer Chormasse von etwa 300 Sängern auskommt. Auch die Beschränkung auf 4 Fagotte statt deren 8 hat nicht allein keinen Schaden angestiftet, sondern sogar manche Vorteile gezeitigt. Über die Zahl der zu verwendenden Hörner wurde bereits gesprochen. Bei bestimmten Stellen, z. B. vier Takte vor dem Buchstaben B*) bis zum zehnten Takt nach diesem Buchstaben ließen wir nur zwei Flöten, eine Oboe und ein englisches Horn spielen, verwendeten die gesamte Masse überhaupt erst wieder zwölf Takte vor dem Buchstaben B. Diese Mitteilung bedeutet natürlich nichts weiter, als eine Anregung; es mag es damit jeder halten, wie es ihm recht dünkt.

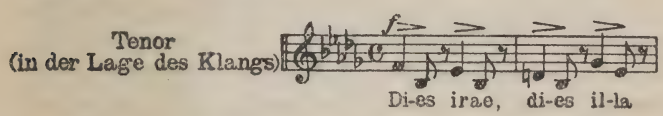
Was nun den Chor betrifft, so ist dessen Aufgabe weder hier, noch in den meisten anderen Nummern des Werkes eine besonders schwierige. Hat man gut geschulte Soprane, so werden diese wohl auch die Stelle vom fünften Takte nach dem Buchstaben B an im pianissimo mit völlig richtiger Intonation bewältigen können, wenn sie auch für die Stimmen etwas unbequem liegt. Auf die schärfsten Unterschiede zwischen piano und forte ist bei Berlioz auf das peinlichste zu achten. So wird der Teil von dem fünften Takt nach dem Buchstaben F an in den Proben

*) Die Angabe der Buchstaben bezieht sich durchweg auf die Originalausgabe des Werkes (Schlesinger).

einige Mühe bereiten, wenn man genau vorgehen will. Die Berlioz'schen Bezeichnungen pp, dann ppp und der Zusatz sempre piu piano nach den ppp werden sich nicht ohne weiteres in die Tat umsetzen lassen. Wesentlich ist, daß das Gemurmel der Singstimmen vor dem Buchstaben K nicht mit militärisch scharfer Rhythmik, sondern gleich einer Improvisation auftritt und die Coda aus dem leisesten pianissimo ganz allmählich anwächst. Empfehlenswert ist es vielleicht, die Viertelpause vor den beiden letzten Chortakten um eine Kleinigkeit breiter zu nehmen, als es ihr eigentlich zukommt. Daß der Vokalteil in dem Introitus mit einer Dissonanz abschließt, erscheint fast wie eine Vorahnung dessen, was heutzutage von jedem Kontrapunktschüler als selbstverständlich angesehen wird und schon beinahe regelmäßig auftritt. Die letzten Orchestertakte wirklich so herauszubringen, wie es die Partitur vorschreibt, d. h. in einem diminuendo, das in ein pppp ausläuft, ist eine Aufgabe, die meistens unerfüllt bleibt. Wir wenden uns nun zu dem zweiten Teile des Werkes, demjenigen, der vor allen anderen die Aufmerksamkeit auf die gewaltige Tondichtung gelenkt hat.

Das Dies irae beginnt verhältnismäßig harmlos; das trübe, von Hoffnungslosigkeit erfüllte Thema, das zunächst in den Orchesterbässen auftritt und später kontrapunktisch eine Rolle spielt, indem andere Themen darüber aufgebaut werden, muß möglichst ohne allen Ausdruck gespielt werden, was leicht zu erreichen ist. Schwieriger ist es, das bei dem zunächst im Sopran auftretenden vokalen Hauptgedanken durchzusetzen. Läßt man die Soprane nach der Vor-

schrift pianissimo singen, so leidet unter Umständen die Intonation. Hier vollkommene Reinheit mit einer sehr vorsichtigen Tongebung zu vereinigen, ist schwieriger, als man es beim Lesen der Partitur glaubt. Ich würde vorschlagen, bei diesen zwölf Soprantakten die Zahl der mitgehenden Holzbläser etwas einzuschränken, weil sonst ein wirkliches pianissimo kaum zustande kommen wird. Von dem Buchstaben C ab muß auf eine nicht ganz leicht zu überwindende Schwierigkeit hingewiesen werden. Es handelt sich um den Vortrag des nun über dem schon erwähnten Baßthema erscheinenden Motivs.



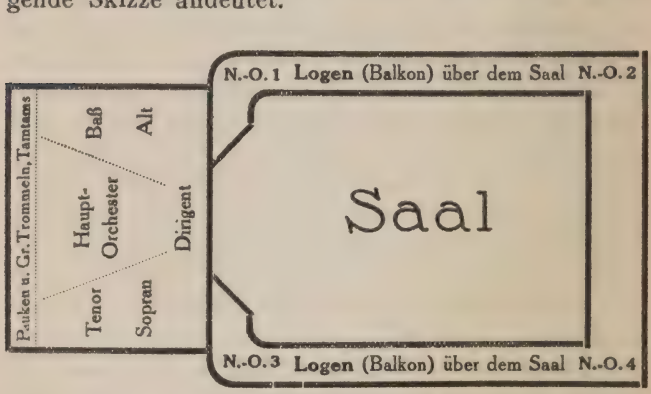
Die Berlioz'sche Bezeichnung, einschließlich der in jedem Takt zweimal auftretenden Pausen, ist streng durchzuführen, nicht nur im Chor, sondern auch in den Fagotten. Die Mitwirkenden pflegen das Befolgen dieser Forderung in der Regel nur kurze Zeit, etwa für ein paar Takte, auszuhalten, weil das notwendige, häufige Atmen eine ziemlich bedeutende Anstrengung in sich schließt. Dadurch wird auch das verlangte, immer wieder auszuführende Diminuendo zweimal in jedem Takte nach und nach immer verschwommener und bleibt schließlich völlig aus. Der ganze Teil aber, um den es sich hier handelt, verliert dadurch das ihm innewohnende Atemlose und Aufgeregte. Die mit dem Buchstaben D bei den gesamten Streichern eintretenden Pizzicati lasse man nicht zu schwach ausführen. Die Synkopen in den Bässen gehören zu

den genialsten Einfällen des französischen Meisters; sie dürfen nicht nebensächlich, sondern müssen als ein Hauptfaktor behandelt werden. Bei dem dritten Unterabschnitt des als Einleitung des Dies irae anzusehenden Teiles begegnen wir nun einer nennenswerten Hemmung im Chor, den sehr unbequem liegenden und nur mit Mühe herauszuarbeitenden Achtelfiguren im ersten Tenor. Da das Zeitmaß hier schon wesentlich schneller geworden ist, als es zum Anfang des Teiles war, ist es, wenn man es nicht auf ein unklares, schwer verständliches Gemurmel ankommen lassen will, nötig, die Sänger bei diesen Achtelfiguren zu einem unbedingt durchzuhaltenden martellato anzuhalten. Ueber die Verwendung des Alts in diesem Satz gibt der bereits erwähnte Klavierauszug Auskunft. Die diminuendi im Sopran, wie auch in den Bläsern sind zu beachten, da sonst sowohl im Chor, wie im Orchester alles unklar wird. Mit dem nunmehrigen Ablauf der gesamten Einleitung, bei deren Vortrag stark auf die Intelligenz des Dirigenten gerechnet werden muß, kommen wir zu dem berühmten Höhepunkt des Dies irae, zu dem Eintritt der vier Nebenorchester. Bis dorthin hat sich die Partitur im klanglichen Sinn aus einer gewollten Sprödigkeit und Dünne der Tonwirkung nach und nach zu einer gefüllteren Einheit hinaufgearbeitet. Unisono und dann zweistimmig in sehr weiter Lage hat die Einleitung begonnen und unmittelbar vor dem Eintritt der nunmehr erklingenden Blechmassen ist sie schon zu einem nahezu normalen Satz gelangt. Man kann hier sämtliche Mitwirkende zu hohen Kraftäußerungen anspornen, weil ja die ungeheuren Massen

des Es-Dur-Akkords, mit dem der Hauptteil einsetzt, alles bisher Erklungene übertrumpfen.

Von eben diesem Es-Dur-Akkord beginnt nun der, wenn auch nicht bedeutendste, so doch merkwürdigste Abschnitt der ganzen Totenmesse. Wir müssen uns mit ihm etwas ausführlicher beschäftigen; nicht aus historischen oder aesthetischen, sondern aus praktischen Gründen. Das erste, was hier zu eingehender Ueberlegung zwingt, ist die Aufstellung, genauer gesagt, die räumliche Unterbringung der vier Nebenorchester. Berlioz bemerkt in der Partitur, daß diese Gruppen isoliert aufgestellt werden sollen, und zwar an den vier Ecken des den Chor und das Hauptorchester aufnehmenden Podiums. Diese Vorschrift wird sich nur dann durchführen lassen, wenn ein Podium von ungeheuren Dimensionen und, was damit in Zusammenhang steht, ein ebensolcher Raum für die Zuhörer vorhanden ist. Das wird nur unter ganz seltenen Verhältnissen der Fall sein. Außerdem aber ist diese Anordnung vom akustischen Standpunkt aus nicht besonders günstig. Wir haben den Versuch gemacht, uns in diesem Punkte nach der Partitur zu richten, und es hat sich dabei ergeben, daß die Nebenorchester nicht selbständig zur Geltung gelangen. Sobald das Hauptorchester mitzuwirken beginnt, mischt sich der Klang der ganzen Masse derartig, daß die gleichsam aus den vier Weltenenden hereinbrechenden Fanfaren sich nicht mehr genügend von dem Klang des Übrigen abheben. Nun beschreibt Berlioz in seinen Briefen genau, wie er, als er selbst in Berlin Stücke aus dem Requiem zur Aufführung brachte, die im Königlichen Opernhaus stattfand,

die Mitwirkenden untergebracht hatte. Der Chor und das Hauptorchester waren auf der Bühne aufgestellt, die vier Nebenorchester aber in den Logen des zweiten Ranges, so daß sie über den vier Ecken des Zuschauerraumes standen, und er gibt über diese Art und Weise, die Sache zu handhaben, seine volle Zufriedenheit zu erkennen, wobei er ganz besonders des trefflichen Dirigenten des Garde-Musik-Korps Wieprecht gedenkt, der ihm bei dieser Gelegenheit mit praktischen Ratschlägen und auch sonst in jeder Art geholfen habe. Das war im April 1843. Wir haben nun versucht, die damals getroffenen Maßnahmen bei unseren Aufführungen zu verwenden, und das hat sich als unbedingt günstig für die Wirkung erwiesen. Die Aufstellung war in der Berliner Philharmonie so getroffen worden, wie es die beifolgende Skizze andeutet.



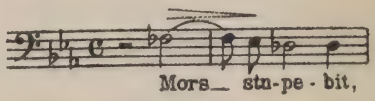
Ich hatte zu der ersten Gesamtprobe mehrere Berliner Dirigenten gebeten, um ihr Urteil darüber zu

hören, wie sich nunmehr der Eindruck der Tuba mirum-Episode gestalte. Von sämtlichen wurde mir erklärt, daß alles durcheinandergeklungen habe, trotzdem ich bemüht gewesen war, jeden Einsatz mit der größten Genauigkeit zu geben. Es ist natürlich notwendig, daß der Dirigent in dem Augenblick, in dem das Hauptorchester schweigt und die Nebenorchester in die Erscheinung treten, sich umwendet und nur für diese dirigiert. Die Schwierigkeit des Ineinandergreifens beginnt mit dem Einsatz des vierten Orchesters, das zu den Es-Dur-Akkorden die Septime des bringt, und wächst noch bei den mit dem Buchstaben I beginnenden Triolen, die einander mit peinlichster Genauigkeit ablösen müssen. Hier haperte es, so oft ich auch die Stelle wiederholte. Bei langen Überlegungen nach der Probe kam ich auf den Gedanken, noch einmal in Berlioz's Briefen zu suchen, ob ich nicht etwas finden könne, was imstande sei, das Problem aufzuklären. Und siehe da, ich stieß auf folgenden Satz: „Es war mir nicht möglich, die Triolen-Einsätze ganz präzis herauszubringen, trotzdem ich mit metronomischer Genauigkeit dirigierte." Als ich diese Worte gelesen hatte, wurde mir alles klar. Der Fehler hatte an mir gelegen, und das, insofern ich ein Moment nicht in die Rechnung eingestellt hatte, das bei der Entfernung des zweiten und des vierten Orchesters vom Dirigenten in einem großen Saal bereits wesentlich in Frage kommt, und auch dem Meister nicht bekannt gewesen zu sein scheint. Es handelt sich um die Schallverzögerung. Die Musiker in den am Ende des Saales stehenden Orchestern spielen — das läßt sich kaum ausschalten, — wenigstens zum Teil, nach

dem Gehör. Bis der Klang des ersten und dritten Orchesters an das Saalende gelangt, ist es bereits um eine Spur zu spät für den Einsatz. Diese Verspätung verdoppelt sich, bis der Ton wieder zum Dirigenten zurückgelangt, und aus diesem Grunde entsteht, wenn man ganz genau dirigiert, immer eine Schwankung, sobald etwa das vierte Nebenorchester mit dem ersten zu wechseln hat. Es ist deshalb durchaus nötig, daß man die Einsätze für das zweite und das vierte Nebenorchester um eine Spur zu früh gibt und die Bläser in der Probe dazu erzieht, daß sie unbedingt nach dem Taktstock spielen, ob es ihnen nun richtig erscheint oder nicht. Ich gebe zu, daß es nicht ganz leicht ist, die Musiker so weit zu bringen, daß sie dieser Anweisung folgen; möglich ist es aber, und wir haben es bei allen Aufführungen des Requiems erreicht, daß die gefährliche Stelle in der größten Ruhe und ohne die allergeringste Schwankung zum Vortrag gelangt ist. Nachher, wenn der Chor und das Hauptorchester einsetzen, ist die Sache viel einfacher. Es scheint, daß der Klang der gesamten Masse dann gleichsam den ganzen Raum durchdringt, und der Dirigent kann unbesorgt, durch eine Wendung nach dem Podium zu, wieder dorthin dirigieren und die Einsätze der Nebenorchester nur durch deutliche Angabe des Taktteiles markieren. Übrigens zeigt es sich, wenn der Chor eintritt, wie glänzend Berlioz diesen Teil instrumentiert hat. Es wurde schon früher darauf hingewiesen, daß von Lärm im banalen Sinne gar keine Rede ist; denn trotz der ungeheuren Instrumentalbesetzung dringen die Chorstimmen überall durch.

Nun noch ein paar Worte über diese Besetzung selbst. Zunächst das Hauptorchester. Dieses besteht aus den bereits früher verwendeten Instrumenten, den acht Paukenpaaren, zwei großen Trommeln und nach der Berlioz'schen Vorschrift vier Tamtams und zehn Beckenpaaren. Ob man wirklich vier Tamtams braucht, muß davon abhängig gemacht werden, wie klangstark die zur Verfügung stehenden Instrumente sind. Wir haben manchmal nur deren zwei gehabt, die aber so deutlich hörbar waren, daß in dem Augenblick, als sie eintraten, manche Zuhörer erschreckt auffuhren. Anders steht es mit den Becken. Diese muß man so stark wie möglich besetzen, und das weniger wegen ihrer Wirkung an dieser Stelle, sondern weil sie später, wovon noch die Rede sein wird, im Pianissimo Verwendung finden und dort nur richtig wirken, wenn sie in großer Zahl vertreten sind. Die Frage der Pauken wurde bereits erwähnt, so daß wir sie hier übergehen dürfen. Was nun die Nebenorchester betrifft, so haben wir auch über diesen Punkt bereits gesprochen, und es ist darauf hingewiesen worden, daß eine Verminderung der Spieler in diesen vom Übel ist. Dem Wortlaut nach schwer zu erfüllen ist die Forderung von vier Ophicleiden, jedoch wirklich nur dem Wortlaut nach, weil Baßtuben hier völlig den gleichen Dienst tun. Der Vertreter des dritten Paukenpaares, der vor dem Eintritt der ersten Fermate einen anschwellenden Wirbel auszuführen hat, soll sehr leise anfangen, aber sein crescendo so steigern, daß er schon vor dem Eintritt der übrigen Pauken beim fortissimo angelangt ist. Der Dirigent, der bei diesem Takt noch die vier Nebenorchester im Auge halten

muß, hat mit seiner erwähnten Wendung nach dem Podium hin Zeit bis zum Eintritt der Fermate. Der Chor soll bei dem Buchstaben L leise bis nahe zur Unhörbarkeit singen, aber so, daß die Bassisten in den ersten vier Takten ihr



etwa mezzoforte ansetzen, um jedoch sofort wieder ins pianissimo zurückzusinken. Wo die Zunahme an Kraft zu beginnen hat, geht aus der Partitur hervor. Die beiden Fermaten vor den Buchstaben J und P sind sehr, sehr lange und ohne die geringste Abnahme der Kraft auszuhalten. Wie das zu erreichen ist, darüber geben die Mitteilungen im ersten Bande dieser Arbeit genaueste Auskunft. Das Auffrischen des Atems betrifft natürlich die Bläser genau so, wie den Chor. Vor dem Buchstaben R muß alles mit einem Schlage aus dem ff in das leiseste p verschwinden. Es ist nicht ganz einfach, nach der Kraftleistung, die vorangegangen ist, die Mitwirkenden dazu zu bringen, daß dieses in vollem Umfange geschieht. Wer nicht, wie die Mehrzahl unserer Dirigenten, mit dem an solchen Stellen üblichen mf zufrieden ist, der wird hier gründlich üben müssen. Alles in Allem aber ist gerade dieses Tuba mirum keineswegs der schwierigste Teil des Werkes, wenn man nur die hier gegebenen Anregungen nicht außer Acht läßt.

Ziemlich gefährlich ist das nächste Stück, Quid sum miser; gefährlich nicht eigentlich wegen der Wiedergabe der Noten, sondern weil alles sehr exponiert

liegt. Das Tuba mirum hat für alle Mitwirkenden etwas Aufregendes und erfordert rein körperlich eine starke Anspannung. Bei dem hier zu betrachtenden Stück ist das Gegenteil der Fall. Es spielt und singt gleichsam jeder für sich. Das Orchester ist auf ein Minimum reduziert. Englischhorn, Fagotte und die Orchesterbässe, das ist alles, was, dazu noch getrennt marschierend, von Instrumenten zur Verwendung gelangt. Der Chor ist einzig durch den Tenor vertreten, der nur in den letzten Takten, der tiefen Lage wegen, von den Bassisten abgelöst wird. Das Stück gehört zu jenen, bei denen die Mitwirkenden, wie allerdings auch der Dirigent, sich fest in der Gewalt haben müssen. Da es sehr kurz ist, möchte ich vorschlagen, daß der außer den Tenören dabei nicht beschäftigte Chor währenddessen stehen bleibt, weil sonst der Schluß, selbst wenn sich alle leise erheben, leicht gestört wird.

In der nächsten Nummer, dem Rex tremendae, verwendet Berlioz wieder die vier Nebenorchester; man möchte beinahe hinzusetzen, leider, wie auch später bei dem Lacrymosa; denn so stark diese auch tonlich wirken, so wenig bedeuten sie dem Hörer innerlich noch. Der Eindruck im Tuba mirum ist derart überwältigend, daß eine Wiederholung dieses Mittels nur eine Abschwächung bedeuten kann. Außerdem ist die Verwendung der Nebenorchester nicht mehr durch den Text so überzeugend begründet, wie bei ihrem ersten Auftreten. Im Hauptorchester spielen dieselben Instrumente, wie im Tuba mirum, nur unter Fortfall der Becken und Tamtams; jedoch sind die Holzbläser nicht, wie dort, im Einklang, sondern in der sonst üblichen Weise durchgeführt. Über die

Wiedergabe des Stückes ist bis zu dem Buchstaben C nichts zu sagen. Hier aber finden wir im Orchester eine auffällige Forderung des Meisters. Die ersten Violinen haben Sechzehntel-Figuren auszuführen, deren Strichart genau angegeben ist, aber wenn man nicht in der Probe besondere Sorgfalt darauf verwendet, leicht übersehen wird. So, wie Berlioz es wünscht, liegt in der Art der Ausführung eine kleine Unbequemlichkeit, und man weiß, wie gern die Orchester solchen Dingen aus dem Wege gehen. Man wird nicht um die Notwendigkeit herumkommen, die Stelle ein paarmal, und unter genauester Kontrolle der Orchestermitglieder bei den ersten Violinen, spielen zu lassen. Auch darauf, daß der Chor die Synkopen scharf betont bringt und sich nicht aufs Geratewohl in ein gesteigertes Tempo hineinhetzt, ist zu achten. Das Zeitmaß darf bei dem Buchstaben D nicht schneller geworden sein, als es Berlioz angibt. In den Violinen findet sich an dieser Stelle wieder eine beachtenswerte Bemerkung (avec le talon de l'archet), die aber nur für einen Takt gilt, wie natürlich auch bei dessen Wiederholung, fünf Takte später.

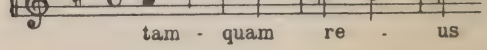
Bei dem Unisonoeinsatz im zweiten Takt nach dem Buchstaben E ist es nicht immer leicht zu bewerkstelligen, daß der gesamte Chor auf die dortstehende kurze Note vollkommen gleichzeitig und dabei sehr leise einsetzt. Wir haben die Stelle immer so lange geübt, bis der Chor es gelernt hatte, trotz eines sehr scharfen Herunterschlages im pianissimo zu bleiben. Geht man hier nicht mit großer Sorgfalt und Genauigkeit vor, so kommen sicher einige der Choristen mit ihrem Einsatz zu früh oder zu spät.

Über den Wiedereintritt der vier Nebenorchester ist bereits gesprochen worden. Man achte darauf, daß die Hörner hier die Stürzen nach oben halten. Nachher bei der Rückkehr des ersten Zeitmaßes muß alles in den zartesten Farben zur Wiedergabe gelangen; besonders sollen die Violinen, die mit den Sopranen gehen, nicht als die Hauptstimme hervortreten. Alles Übrige bezüglich des Vortrages ergibt sich in diesem Teile von selbst aus der Partitur.

Das nächste Stück, Quaerens me, dürfte für die meisten Chöre und Dirigenten die gefährlichste Klippe bei der Aufführung der Totenmesse bilden. Es ist ohne Begleitung des Orchesters geschrieben, dauert etwa zehn Minuten und enthält manche Stellen, die auch einem geübten Chore Schwierigkeiten bereiten können. Nun sind aber die meisten unserer Chorvereine nicht annähernd derart geschult, daß man es wagen kann, ohne Entgleisungen in der Intonation der Partitur zu folgen. Was geschieht nun? In den meisten Fällen das, was ein alter, sich selbst gern als unvergleichlich bezeichnender Chor vor einiger Zeit in einem ähnlichen Falle getan hat. Man setzt in den Chor einige Bläser oder Geiger, die die Gesangstimme mitspielen und erreicht damit vielleicht, daß die Sänger im Ton bleiben. In den meisten Fällen aber sind die mitgehenden Instrumente der Verräter, und selbst nicht hervorragend musikalische Leute bemerken, daß bis zur vollkommenen Entstellung der Akkorde unrein gesungen wird. Nun schlagen manche Dirigenten, wenn sie in den Proben merken, daß die Geschichte einen Haken hat, noch einen anderen Weg ein, um zum Ziele zu gelangen. Sie ziehen aus dem Chor eine

Anzahl tüchtiger Sänger, etwa zwanzig oder dreißig Damen und Herren und übergeben diesen das a capella-Stück. Das hat nun wieder den Nachteil, daß die Nummer, weil ja die Totenmesse stets in großen Räumen aufgeführt wird, dünn und ausdruckslos klingt. Will man sie wirklich zur Geltung bringen, so bleibt nichts übrig, als ein sehr fleißiges Studieren unter der Voraussetzung, daß der Dirigent ein genügend feines Gehör für die kleinsten Schwankungen der Intonation hat. Fehlt der letzte Faktor, so ist der ganzen Liebe Müh' umsonst.

Das Stück beginnt so, als ob es sich zu einer Fuge auswachsen sollte, wovon aber in Wirklichkeit nicht die Rede ist. In dem bei Bote & Bock erschienenen Klavierauszug ist der Versuch gemacht worden, den Alt hier zugunsten eines volleren, satten Klanges zu verwenden. Das geht ganz gut, ohne daß eine Note von dem fortfällt, was Berlioz geschrieben hat. Man muß nur sehr energisch beim Üben darauf hinwirken, daß die Altistinnen da, wo sie die Rolle des zweiten Soprans zu übernehmen haben, nämlich fünf Takte vor dem Buchstaben C auf ihrem



nicht den Ton von unten her im Falsett hinaufziehen, sondern die Kopfstimme verwenden. Außerdem — und auch das bedeutet eine nicht geringe Schwierigkeit — dürfen weder der Dirigent noch der Sänger

auch nur für einen Augenblick vergessen, daß über dem Stück die Bemerkung steht: toujours très doux. Ich gebe ohne Weiteres zu, daß wir bei jeder Aufführung des Werkes eine unendliche Mühe auf das Studium gerade dieser Nummer verwendet haben, die stets vom ganzen, gegen dreihundert Sänger starken Chor vorgetragen wurde. Aber es ist nicht ein einziges Mal auch nur die geringste Schwankung im Rahmen der Intonation erfolgt, so daß wir immer das nun folgende Lacrymosa, das den Grundton des Schlußakkordes unseres a capella-Stückes aufnimmt, ohne eine Pause beginnen lassen konnten.

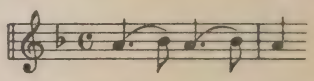
Das Lacrymosa, das letzte Stück der Partitur, in dem die Nebenorchester auftreten, erfordert wieder den gesamten großen Apparat, der für die Aufführung des Dies irae notwendig war. Wie dort, beteiligen sich aber im Anfang nur die Instrumente des Hauptorchesters, ohne das zu diesem zählende Schlagzeug. Der chorische Teil ist verhältnismäßig einfach, nur liegt der Tenor stellenweise ungewöhnlich hoch und gerade hier ist die Ausnützung der Altstimmen vielleicht am willkommensten in dem ganzen Werk. Es sei auch diesmal auf den schon öfters erwähnten Klavierauszug verwiesen. Die Durchführung des Pianissimo vom Buchstaben D an ist von der größten Wichtigkeit; auch die beiden Schläge der großen Trommel dürfen nur gerade noch zu hören sein, wenn sie nicht das Geheimnisvolle, das ihnen eignet, verlieren sollen. Später, vom Buchstaben E, müssen alle Stimmeneinsätze sforzato mit einem darauffolgenden diminuendo gebracht werden. Die wundervolle Stelle des

Chortenors, die bei dem zweiten Takt nach dem Buchstaben F beginnt, ist keineswegs schwierig, sondern liegt den Stimmen sehr gut, selbst im leisesten piano, das so ausgeführt werden muß, daß die mit gehenden Violinen deutlich zu hören sind, auch wenn sie in ihrem ppp bis an die äußerste Grenze gehen. Es ist, soll die Wirkung dieser Stelle tatsächlich deren Sinn entsprechen, von der größten Wichtigkeit, daß alles ruhig und ohne jeden Akzent dahinzieht, so, daß ein unbefangener Hörer nicht ahnt, welche Kraftäußerung nach etwa einem Dutzend Takten bevorsteht. Diese nun beginnt bei dem Buchstaben H. Hier treten von neuem die Nebenorchester und die Pauken des Hauptorchesters in die Erscheinung. Für den Dirigenten ist das Ineinandergreifen der nunmehr wieder fünf Gruppen hier viel einfacher, als im Dies irae. Die diminuendo-Zeichen der Paukenstimmen sind genau zu beachten. Daß sich der Leiter des Ganzen bei dieser Stelle zu den Nebenorchestern hinwendet, ist nicht nötig, wenn er ihnen den ersten Einsatz gegeben hat; die Sache läuft dann bei genauem Taktieren, wobei es immerhin nichts schaden kann, wenn die Blecheinsätze um eine Spur markiert werden, von selbst weiter. Auch über die Wiederholung der stark an die italienische Oper erinnernden ruhigen Stelle, die uns schon früher begegnet ist, ist nichts zu sagen, als daß es vielleicht von guter Wirkung sein kann, wenn man die Soprane, die infolge der sehr guten Lage ihrer Partie gern aus dem vorgeschriebenen pp heraustreten, in den Proben dazu erzieht, sich hier zusammenzunehmen. Bald nach dem Buchstaben M beginnt das letzte Zusammenwirken der gesamten Vokal-

und Instrumentalmasse in diesem Werk, über das, soweit es aus der Partitur hervorgeht, wenig zu sagen ist. Ich möchte nur auf einige dynamische Maßnahmen hinweisen, über die mir der sehr zuverlässige Abteilungsvorstand der französischen Staatsbibliothek, Mr. Malherbe, eine Mitteilung hat zukommen lassen, ohne daß ich diese Angaben für verbindlich halte; wir haben sie aber immer befolgt, weil sie durchaus den Charakter des Wahrscheinlichen aufweisen. Danach sollen bei dem Buchstaben P die Hörner und die Pauken nicht ff, sondern mf einsetzen und bis zum ff anschwellen; außerdem soll der erste Takt nach dem Buchstaben P in einem breiten ritardando ausgeführt und in dem darauffolgenden sofort das frühere Zeitmaß wieder aufgenommen werden. Weiterhin soll, und das auf die Anweisung des Komponisten, bei dem Buchstaben Q ein pp subito eintreten, auf das im nächsten Takt wieder ein crescendo folgt, das bis zu dem von dort aus fünften Takt zur höchsten Kraft angewachsen ist. Eine Angabe der Partitur aber, die ich bis jetzt, wo immer ich auch Aufführungen des Werkes hörte, darunter eine in Paris, nirgends befolgt gefunden habe, erscheint mir doch wichtig genug, um sie besonderer Rücksichtnahme zu empfehlen. Es handelt sich um das diminuendo bei dem vorletzten Takt des Satzes, das in sämtlichen Orchesterstimmen steht, aber nicht im Chor, Was Berlioz gewollt hat, ist vollkommen klar und wird noch besonders dadurch betont, daß über dem erwähnten Takt eine Fermate steht. Das Orchester soll abschwellen, der Chor aber den Schlußakkord im fortissimo aushalten. Wir haben es immer so gehandhabt, daß wir für den Chor die

Fermate über den ganzen Schluß haben gelten lassen, so daß das Orchester auf den Niederschlag des letzten Taktes verschwand, der Chor dagegen den Akkord noch um Einiges länger aushielt. Es ist das, wenn es genau ausgeführt wird, von großem klanglichem Reiz; wahrscheinlich geht es auf jene Vorschrift der Beethovenschen Missa zurück, die sich dort am Ende des Gloria findet. So wirkungsvoll das Lacrymosa als Ganzes und im Besonderen gegen den Schluß hin auch auftritt, so steht es an innerem Wert doch gegen manches andere zurück, was die Totenmesse enthält. Zu diesem sehr Wertvollen zählt das nächste Stück. Offertoire überschrieben; warum Berlioz gerade bei diesem einen Stück einen französischen Titel gewählt hat, ist nicht ersichtlich.

Den Löwenanteil an der Wiedergabe dieser Nummer hat das Orchester. Da man vor dem Beginn des Offertoriums wohl immer eine Pause stattfinden läßt, so ist es leicht einzurichten, daß die in dem hier beginnenden zweiten Teil der Aufführung beschäftigten Trompeten, Posaunen und Tuben nach dem Ablauf des Lacrymosa ihre Plätze in den Nebenorchestern verlassen und sich dem Hauptorchester zugesellen. Zunächst handelt es sich nur um zwei Baßtuben, die den Part der vorgeschriebenen Ophicleiden übernehmen. Dem Chor ist eine merkwürdige, sehr einfach erscheinende, aber bezüglich der Intonation nicht ganz leichte Aufgabe zugewiesen, die fast durch das ganze Stück darin besteht, daß er zwei Noten,



einem Seufzer gleich, unzählige Male wiederholt. Auch für diese Art des Aufbaues lag für Berlioz

ein Beispiel aus seinen Tagen bereits vor oder doch mindestens eine starke Anregung. Diese stammt aus dem Crucifixus der von seinem Gegner Cherubini geschaffenen Messe in D-moll, in dem ebenfalls das Orchester frei waltet, während der Chor immerfort den gleichen Ton wiederholt. Hier, in unserem Offertorium, scheint der Instrumentaleinsatz auf eine Fuge hinzudeuten. Es bleibt aber bei dem Anlauf zu einer solchen. In den Einschlägen der Bläser, die in der ersten Hälfte des Stückes wiederholt gegen die trübe Weise der Streicher und des Chores erklingen, könnte man sich den Aufschrei verzweifelter Seelen vorstellen. Jedenfalls ist es nötig, daß die vorgeschriebenen Akzente genau ausgeführt, ebenso gewissenhaft aber solche vermieden werden, die nicht gefordert sind. Man bemühe sich, es zu erreichen, daß die Holzbläser zehn Takte vor dem Buchstaben H nicht zu stark auftreten und trotzdem ihr diminuendo zehn Takte nach dem Buchstaben H bis auf das äußerste pianissimo bringen. Das ist nicht ganz leicht, weil fast immer einer oder der andere der Spieler sich nicht genügend in der Gewalt hat, um den Klang seines Instrumentes in der Masse aufgehen zu lassen; es ist, wenn man sich hier nicht große Mühe gibt, kaum zu vermeiden, daß man das eine oder das andere der Instrumente deutlich aus den Akkorden heraushört. Dieselbe Schwierigkeit ergibt sich gleich darauf für den Chor, bei dem die dynamische Forderung „presque rien", wenn sie zur Durchführung gelangt, leicht einen Fehlbetrag in Gestalt eines merklichen Sinkens der Intonation heraufbeschwört. In der erwähnten Richtung ist überhaupt der Schluß dieses Satzes viel

schwieriger, als man es sich denkt; ich glaube, daß jeder Dirigent, der es mit der Befolgung der Zeichen genau nimmt, erleichtert aufatmen wird, wenn seine Soprane fünf Takte vor dem Schluß auf einem einwandfreien fis gelandet sind.

Auf das Offertorium folgt ein kurzes Stück, das Hostias. Chorisch fällt es ausschließlich den Männerstimmen zu; im Orchester finden wir eine merkwürdige Kombination, eine Vereinigung der Flöten mit den Posaunen. Die Streicher haben im Wesentlichen wohl kaum einen anderen Zweck als den, dem Chor seine Einsatztöne anzugeben. Sonst ist das, was sie zu sagen haben, ohne besonderen Belang. Der Chorsatz ist in der Intonation nicht leicht. Zwei Versuche, die ich mit geschlossenen Männerchören angestellt habe, die diese Nummer und ihre spätere Wiederholung übernehmen sollten, sind daran gescheitert, daß die Herren, die in ihrer Männerchor-Literatur gewiß Anerkennenswertes leisten, den Forderungen dieses Stückes nicht gewachsen waren. Der Dirigent einer solchen Vereinigung, die sich schon durch ihren hochtönenden Namen sehr bemerklich macht, erklärte mir ohne weiteres, das sei für seine Herren zu schwierig. Wir haben dann das Hostias stets mit den etwa neunzig bis hundert Männerstimmen unseres Chores besetzt, und es hat sich dabei nie ein Mangel irgendwelcher Art geltend gemacht. Ist die Lösung der Chorfrage in diesem Stück schon nicht gerade einfach, so steht die Sache doch noch schwieriger beim Orchester. Berlioz verlangt von den Tenorposaunen eine besondere Leistung in Gestalt des Hervorbringens gewisser Klänge, die man als Pedaltöne bezeichnet.

Nun ist die Erfüllung dieser Vorschrift nicht entfernt so knifflich, als sie erscheint. Wir sind oft in die Lage gekommen, uns mit der eigenartigen Technik, die hier in Frage kommt, zu beschäftigen, und es hat sich dabei herausgestellt, daß auch selbst die Posaunisten, die anfangs nicht recht Bescheid wußten, sich verhältnismäßig schnell in die Sache gefunden haben. Ein anderer Punkt der Angelegenheit macht dem, der in akustischen Dingen nicht bewandert ist, mehr Kopfzerbrechen, als das zuletzt erwähnte. Die Posaunen spielen in den tiefen Lagen, die Flöten liegen dagegen zuweilen recht hoch. Zwischen den Baßnoten und denen der Flöte erklingt nichts; es bleibt da ein großer, vollkommen unausgefüllter Zwischenraum, eine Satzart, die wir gerade bei Berlioz häufig finden. Die Folge dieser merkwürdigen Anordnung ist, daß die von den genannten Instrumenten hervorgebrachten Akkorde mehrfach sehr unrein klingen, wenn man nicht mit der größten Vorsicht zu Werke geht. Die Erscheinung rührt vermutlich davon her, daß die Obertöne der Posaunen von der Intonation der Flöten um eine Anzahl Schwingungen abweichen. Ist der Raum zwischen Höhe und Tiefe ausgefüllt, so wie wir es gewöhnlich im Orchester finden, dann werden die Obertöne unhörbar. So aber kommen sie sehr auffällig zur Geltung, und das ganz besonders, wenn man das crescendo der Flöten übertreibt. Berlioz klagt in einem seiner Briefe über diese Störung, ohne imstande zu sein, eine Erklärung dafür zu finden. Man darf wohl annehmen, daß es hier genau so geht, wie bei seiner Beschwerde über das ungenaue Einsetzen der Nebenorchester im Dies irae. Wenigstens glaube

ich aus eigener Erfahrung sagen zu können, daß die für empfindliche Hörer sehr unangenehm wirkende Unreinheit der Akkorde verschwindet oder wenigstens auf ein Minimum zurückgeführt werden kann, wenn man bei den erwähnten crescendi in den Flöten und auch in den Posaunen nicht allzu weit geht. Die bildliche Vorstellung, durch die dieses Instrumentalproblem entstanden ist, das Andeuten der weitesten Grenzen nach unten wie nach oben, wird bei den Zuhörern, wenn man nicht peinlich auf den Klang achtet, leicht getrübt, ja es kann vorkommen, daß die Stelle einen Einschlag von unfreiwilligem Humor bekommt.

Die neunte Nummer der Totenmesse, das Sanctus, gehört zu den Höhepunkten des ganzen Werkes. Es hebt sich von allen übrigen Teilen dieser Tondichtung in auffälliger Weise ab. Sowohl die Behandlung des Chors wie die Orchesterbesetzung ist eine durchaus eigenartige.

Um zunächst vom Chor zu sprechen: dieser ist in den beiden Abschnitten des Sanctus, auf die es uns im wesentlichen ankommt, allein auf die Verwendung der Frauenstimmen gestellt, und hier tritt zum ersten und einzigen Male in der ganzen Partitur die Bestimmung auf, daß der Alt zum Worte gelangen soll. Die in diesen Hauptabschnitt hineingezogene Fuge und eine spätere Wiederholung ziehen wieder die Männerstimmen heran, während der Choralt mit den Sopranen zusammen notiert ist.

Die Instrumentalausstattung des Sanctus ist im Großen und Ganzen die des Hauptorchesters in der für den zweiten Teil des Werkes geltenden Aufstellung,

wobei aber die Posaunen und die Pauken wegfallen. Dafür verlangt Berlioz nun drei Beckenpaare. Vier von den ersten Violinen mit aufgesetzten Sordinen haben eine besondere Aufgabe zu erfüllen. Die Bratschen sind geteilt.

Der auffälligste Gegensatz zwischen den übrigen Sätzen der Partitur und diesem Sanctus besteht darin, daß nun zum ersten und einzigen Male ein Solist in die Erscheinung tritt, dessen Mitwirkung aber nicht kategorisch gefordert, sondern dem Dirigenten zur Entscheidung überlassen wird, insofern das Tenorsolo, um das es sich hier handelt, auch von zehn Chorsängern übernommen werden kann. Da es schwierig ist, einen Solisten zu bekommen, der die außerordentlich hochliegende Partie restlos bewältigt, ist die von Berlioz hier gewährte Freiheit unter Umständen ein sehr willkommenes Geschenk. Wir haben es erlebt, daß die Choristen das Stück viel schöner und weicher zum Vortrag gebracht haben, als irgendein Solist es vermöchte.

Die Klangwirkung, die im Besonderen durch die der Hauptmasse gegenübergestellten vier Soloviolinen erzeugt wird, ist eine so zauberhafte, daß man es wohl begreift, wie bei den ersten Aufführungen des Werkes gerade diese Maßnahme besonderes Entzücken erregt hat. Ein Werk aus viel späterer Zeit, das Lohengrin-Vorspiel von Richard Wagner, bringt uns das Berliozsche Sanctus in die Erinnerung zurück. Es ist aber ein Fehler, wenn in einem Bericht über Berlioz gesagt wird, Wagner habe „diesen Effekt von Berlioz übernommen". Zunächst ist es durchaus unsicher, ob der Bayreuther Meister das Werk des französischen in

Paris gehört hat, und dann geht die Verwendung solcher Klänge auch in die Zeit vor Berlioz zurück. Wir finden eine ähnlich angelegte Stelle bereits in Webers Euryanthe, und Wagner erwähnt diese in seinen Schriften, wie auch Berlioz in seiner Lehre über die Instrumentation. Woher aber auch die Anregung stammen mag, sie ist jedenfalls hier auf das Beste verwertet.

Nun wieder zurück zum Chor. Die Soprane und Altistinnen haben, wenn es sich um geschulte Sängerinnen handelt, eine nicht allzu schwere Aufgabe, deren einzige Bedenklichkeit wieder darin besteht, daß sie ein wirkliches pianissimo bei tadellos reiner Intonation durchführen müssen. Nicht ganz einfach ist nur für die ersten Soprane die Stelle in den sechs Takten vor dem Buchstaben K. Sekundenschritte bei tonleitermäßigem Ansteigen pflegen ja für nicht sehr sorgfältig erzogene Chöre stets den Stein des Anstoßes zu bilden. Nach dem ersten Verklingen dieses soeben beschriebenen Hauptteiles beginnt eine Fuge. Man wird bei aller Bewunderung für Berlioz zugeben dürfen, daß hier wohl der schwächste Punkt des Werkes vorliegt. Es wird erzählt, daß Berlioz seinem Gegner Cherubini gegenüber die Äußerung getan habe: „Ich liebe die Fuge nicht", und daß Cherubini, gerade im Hinblick auf dieses Stück, geantwortet haben soll: „Die Fuge liebt Sie auch nicht." Wer Cherubinis Werke kennt, der kann die Antwort des bissigen Meisters des Kontrapunkts wohl begreifen. Die Mitwirkung des Orchesters in diesem spröden Fugensatz ist die denkbar bescheidenste. Es handelt sich nur um die Streicher, die mit den Sing-

stimmen gehen. Dann folgt die Wiederholung des Hauptteiles. Wenigstens ist es in der Hauptsache eine solche. Das Tenorsolo und der Frauenchor kehren wieder und haben, bis auf den Schluß des Sätzchens, dasselbe zu singen, wie vorher. Wichtig ist die Behandlung der drei Beckenpaare und der großen Trommel, die sämtlich nur ganz leise erklingen sollen. Dies ist nicht so leicht zu bewerkstelligen, wie es aussieht. Zunächst ist es schwierig, die Beckenspieler dazu zu erziehen, daß sie haarscharf zusammengehen, und außerdem kommt das Vibrieren nach dem Anschlag, wenn nicht mit der größten Sorgfalt vorgegangen wird, kaum zur Geltung. Wir haben bei unseren Aufführungen gewöhnlich zu den Becken ein kleines Tamtam gestellt, das ganz leise mit einem Wollklöppel angeschlagen wurde, so daß der Nachhall eine den Klang wohl kaum verändernde Unterstützung fand.

Wie der Hauptteil des Sanctus, so wird auch nunmehr die Fuge wiederholt, und das mit dem großen Orchester. Etwas Besonderes ist hier nicht zu bemerken.

Wir kommen zum Schluß, dem Agnus. Im Orchester treten wieder, wenigstens gegen das Ende hin, die Posaunen und die acht Paukenpaare in Tätigkeit. Im übrigen handelt es sich um die bisherige Besetzung des Hauptorchesters. Eine nach Möglichkeit hohe Zahl Bratschen ist in diesem Stück sehr erwünscht. Die Einleitung zu der gesamten Schlußnummer enthält eine der merkwürdigsten und wirkungsvollsten instrumentalen Einfälle ihres Schöpfers. Die gesamten Holzbläser haben Akkorde auszuhalten, die von den vierfach geteilten Bratschen übernommen

werden. Dieses Spiel wiederholt sich von zwei zu zwei Takten. Es wird immer auf der Probe einiger Mühe bedürfen, bis die Bläserstimmen in einem wirklichen piano und ganz genau gleichzeitig einsetzen; besonders pflegt es damit bei den ersten Klarinetten und den Fagotten zu hapern. Diese Einleitungsepisode führt zu einer Wiederholung des hier aus dem vierteiligen in den Dreivierteltakt umgeschriebenen Hostias auf den Text des Agnus dei, um schließlich auf das Wiedererscheinen eines großen Teiles der ersten Requiemnummer hinauszulaufen. Hier bleibt nichts zu sagen, weil alles Wesentliche ja bereits im Anfang dieses Kapitels mitgeteilt ist. Kurz vor dem Buchstaben K ändert sich aber das Bild. Es beginnt eine Coda, deren Klänge wohl keinen empfänglichen Hörer unbewegt lassen werden. Die Art und Weise, wie Berlioz hier die Posaunen und die acht Paukenpaare, alles vom piano ins pianissimo verklingend, verwendet, gehört zu den Dingen, bei denen man das so oft gemißbrauchte Wort genial ruhig aussprechen darf. Nun ist es allerdings nötig, daß der Dirigent hier, also besonders vom Buchstaben K an, mit großer Sorgfalt seines Amtes waltet. Ich möchte vorschlagen, hier die Anzahl der Holzbläser etwas zu reduzieren, weil sonst das bei dem Chor vorgeschriebene ppp nicht mehr zu hören sein dürfte. Die Posaunisten, die ja über die ganz sanfte Klangfarbe verfügen, lassen wir bei diesen Schlußtakten aufstehen, die Stürzen hoch halten und so leise, als irgend möglich spielen. Bei den Pauken ist ein ganz genaues Zusammengehen nur bei der größten Aufmerksamkeit zu erreichen. (Nicht in die

Partitur sehen! Auswendig dirigieren, die Triolen besonders, sehr ruhig, angeben!). Beachtung erfordert auch die im dritten letzten Takte gegebene Vorschrift ppp „sans renforcer". Ich habe bei der Aufführung des Werkes in einer großen deutschen Stadt es erlebt, daß hier die ganze Masse noch einmal ein breites crescendo mit einem ziemlich schwach angedeuteten darauf folgenden diminuendo erklingen ließ, so in der Art, wie man in schlechten Chören und Orchestern möglichst jeden Abschluß hinstellt. Auf meine Frage an den Dirigenten, warum er sich denn nicht nach der ausdrücklichen Vorschrift der Partitur gerichtet habe, erhielt ich zur Antwort: „Wir sind nun einmal an diese Abschlüsse gewöhnt." Für das Kapitel „Der Dirigent als Erzieher" möge dieser an sich nicht bedeutende Vorfall als ein charakteristischer Beitrag Erwähnung finden.

Auf das hier Gesagte zurückblickend, soll noch einmal ausgesprochen werden, daß die Berliozsche Totenmesse, Alles in Allem genommen, wenn man die zur Besetzung notwendigen Kräfte zur Verfügung hat, keineswegs zu den Werken von außergewöhnlicher Schwierigkeit zählt, sondern daß es bei dieser Partitur hauptsächlich nur auf die peinlichst genaue Befolgung der darin enthaltenen Vorschriften ankommt, in dem Rahmen, der durch die vorstehenden Ausführungen gegeben ist.

Rein zeitlich könnten wir uns nun sogleich mit den Kunstgenossen Berlioz' in Deutschland, vor allem mit dem ihm so befreundeten Mendelssohn beschäftigen. Bevor wir uns jedoch zu Felix Mendelssohn wenden, der

ganz zu den deutschen Komponisten zählt und seine Bedeutung für die deutsche Tonkunst erwiesen hätte, auch wenn nicht eine einzige Komposition von ihm vorhanden wäre und wir ihn nur als den Entdecker der Mathäuspassion kennen würden, wollen wir noch einem anderen Meister Beachtung schenken, der in mancher Hinsicht Hector Berlioz nahesteht. Gemeint ist Franz Liszt.

Es hat mit dem Komponisten Liszt eine in gewissem Sinne tragische Bewandtnis. Freilich ist er nicht der einzige, von dem man das in dem ihn betreffenden besonderen Sinn sagen kann. Die Tragik seines Erdenwallens, soweit seine Tondichtungen in Frage kommen, liegt in dem Umstande, daß er, der größte Pianist und in gewisser Hinsicht Alleskönner, glaubte, durch seine Kompositionen die uferlosen Erfolge, die er als ausführender Künstler erlebt hatte, noch übertrumpfen zu können. Bei dem Zauber, der von seiner Persönlichkeit ausging, und für den zu zeugen mir als einem der wenigen unter den heute Lebenden, die Liszt noch persönlich gekannt haben, möglich ist, war es verständlich, wenn die übertriebene Wertschätzung, die er für seine Tondichtungen hegte, auf seine zahllosen Bewunderer überging. Ich möchte mit dem, was hier soeben ausgesprochen wurde, nicht mißverstanden werden, als ob mir daran läge, die Bedeutung Liszts als Tonsetzer herabzumindern. Wäre das meine Absicht, so würde ich ihn hier nicht erwähnt haben; nur kann man sich der Wahrnehmung nicht verschließen, daß seit dem Tode des so vielseitigen und hochbedeutenden Künstlers die Wertschätzung seiner Werke in nicht minder auffallendem Maße zurückgegangen ist, wie wir es bei manchen ande-

ren ebenfalls bemerken. Und man wird nicht leugnen können, daß sich die Einschätzung eines Komponisten nicht deutlicher äußern kann, als in der Zahl der Aufführungen, die seine Werke erleben, nachdem der Anreiz des persönlichen Einflusses fortgefallen ist.

Liszt zählt seiner künstlerischen Herkunft und Auswirkung nach, ebenso wie Berlioz, zu den Klassikern und zugleich denjenigen Romantikern, als deren Gebiet man jenes vor einem halben Jahrhundert noch stark befehdete Land bezeichnete, für das man den Namen Zukunftsmusik erfunden hatte. Zu den Autochthonen jenes Gebietes rechneten vor allen anderen Richard Wagner und sein engerer künstlerischer Kreis. Daß das Wort Zukunftsmusik gerade unter Bezugnahme auf den jetzt bereits häufig zum alten Eisen gezählten Tannhäuser erfunden wurde, zeigt, wie wenig es am Platze gewesen ist.

Nun, ähnlich wie Wagner ging es auch Liszt, insofern man von seinen Kompositionen, denen für das Orchester, wie den chorischen, faselte, ihr Schöpfer wolle damit alles Bestehende über den Haufen rennen, neue Kunstformen oder vielmehr neue Kunstformlosigkeiten konstruieren, und was sonst alles von jeher behauptet wird, wenn einer auf der Bildfläche erscheint, der nicht die von allen konzessionierten Pächtern der Langeweile ausgetretenen Pfade geht. Das, was die staatlich plombierten Hüter der einzig wahren Kunst am meisten aus dem Häuschen brachte, waren die sinfonischen Dichtungen Liszts, Gebilde, deren musikalischem Inhalt ein dichterisches Programm zugrunde lag. Das Geschrei, das sich um diese Kompositionen erhob, zeigte, davon abgesehen, daß ja der Neid dieses Klüngels und die Geschmack,

losigkeit, mit der er gegen bedeutende Störenfriede seines behaglichen Daseins stets vorzugehen pflegte, bekannt ist, wie beschränkt diese Gesellschaft und wie groß ihre Unwissenheit war (siehe: Erinnerungen von Heinr. Dorn). Denn die Programm-Musik, mit der Liszt auftrat, war keineswegs eine revolutionäre Erscheinung, sondern eine uralte Geschichte. Schon der selige Kuhnau und noch ältere Herrschaften haben dieses Feld bebaut, von späteren Komponisten, wie Beethoven und sonstigen aus der Art geschlagenen Notenschreibern, die freilich keine weiße Zipfelmütze auf dem Kopfe trugen, gar nicht erst zu reden.

Der Widerstand, den Liszt bei diesem Kreis und der von ihm gezüchteten Presse fand, reizte seine Anhänger nur um so mehr, die Verdienste ihres Abgottes wiederum zu übertreiben, und die Bewunderung, die ihm jeder unbeeinflußte, kunstempfängliche Mensch entgegenbringen mußte, ins Ungemessene zu treiben. In dieser ungerechtfertigten Steigerung dessen, was man Liszt ohne weiteres zubilligen muß, liegt das punctum saliens der Tragik, deren Äußerung in der Öffentlichkeit eben jener Rückschlag ist, den man bei Liszt feststellen muß, wie bei so manchen zu ihren Lebzeiten über Gebühr gepriesenen, wenn auch zweifellos bedeutenden Tonsetzern, wie Felix Mendelssohn, Max Reger und auch in der letzten Zeit Gustav Mahler. Man darf eben nicht übersehen, daß, wenn einerseits durch die Gegnerschaft gegen Liszt die ihm zur Unterstützung dienen sollenden Bestrebungen seiner Freunde außerordentlich verstärkt wurden, anderseits wieder die Tätigkeit der Liszt-Gemeinde, im besonderen auch der Liszt-Vereine, eine um so kräftigere Wühlarbeit auf der anderen Seite hervorriefen. Man

braucht nur die nach mancher Richtung wertvolle Brahmsbiographie von Max Kalbeck zu lesen, um zu sehen, zu welcher Geschmacklosigkeit ein Schriftsteller von Rang sich versteigen konnte, der in dem Glauben befangen war, man müsse, um Brahms in den Olymp zu versetzen, Wagner und Liszt mit Schmutz bewerfen.

Die vorstehende Abschweifung ins historisch-ästhetische Gebiet erschien deshalb notwendig, weil man von den Lisztschen Chorwerken nicht sprechen, geschweige denn ihre Aufführungsweise erörtern kann, ohne wenigstens einigermaßen die Stellung zu umgrenzen, die ihr Schöpfer und sie selbst im Musikleben und in der Entwicklung der Chormusik einnehmen. Nun zu den Werken selbst!

Für den Chor hat Liszt eine Reihe großer und eine Menge kleinerer Partituren geschrieben. Die letzteren erfordern, ein einziges ausgenommen, die Missa choralis, kaum eine Berücksichtigung an dieser Stelle, weil es durchweg Stücke von geringerer Bedeutung und einfachster Gestaltung sind; sie kommen für die konzertmäßige Verwendung kaum in Betracht. Höchstens könnte man noch an den für Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester komponierten 13. Psalm denken. Auch dieser gehört keineswegs zu den bedeutungsvollsten Werken Liszts, und gerade das, was ihm dazu verhalf, noch hie und da auf einem Konzertprogramm zu erscheinen, ist sein schwächster Punkt, nämlich die mehrmals wiederkehrende Melodie, die sowohl vom Solisten wie vom Chor intoniert wird, der aber ein stark banaler Beigeschmack anhaftet. Immerhin wollen wir des Stückes Erwähnung tun, wenn auch hier kein besonderer Anlaß vorliegt, daß wir uns des längeren mit ihm beschäftigen.

Unsere Aufmerksamkeit soll sich vielmehr einigen der großen Chorwerke Liszts zuwenden, die es nicht nur um ihres Inhaltes willen verdienen, daß man ihnen nähertritt, sondern auch weil sie Dinge enthalten, die man wohl als problematisch bezeichnen darf. Im geringsten Maße tritt dieses bei den chorischen Schöpfungen Liszts hervor, die zuerst die Aufmerksamkeit auf diesen Teil seines tondichterischen Schaffens gelenkt haben, bei der „Graner Festmesse" und der „Legende von der Heiligen Elisabeth". Das erstgenannte Werk ist das Bedeutendere von den beiden. Das zweite kann den Anspruch auf eine hohe Bewertung nur streckenweise erheben, und die darin enthaltenen auch durch die beste Wiedergabe nicht zu überbrückenden Längen sind es auch, die dahin geführt haben, daß das besonders von Liszt-Vereinen stark propagierte Werk wohl für immer in den Orkus der Vergessenheit versunken ist. Man hat es, ähnlich wie bei dem Berliozschen „Faust", mehrfach versucht, die „Heilige Elisabeth" auf die Bühne zu bringen, um diese Schöpfung, die sich im Konzertsaal nicht halten kann, zu retten. Der Versuch ist gescheitert; trotz des Aufgebots glänzender Solisten und nicht minder glänzender Inszenierung mußte man die gewaltsam zur Oper gemachte Legende wieder vom Spielplan absetzen. Dabei ist das dem Werk zugrunde liegende Textbuch von Otto Roquette geschickt und stimmungsvoll angelegt. Aber die Musik, die Liszt hier zu schaffen glaubte, ist, so ungern man es zugestehen mag, doch schließlich zum größten Teil mißglückt. Viel besser hat sich über die Jahrzehnte hinaus die „Graner Festmesse" gehalten, von der gerade aus der letzten Zeit wieder mehrere Aufführungen zu verzeichnen sind. Aber den richtigen

Boden für unsere Betrachtungen bieten uns doch erst zwei Lisztsche Chorschöpfungen, deren erste, die Chöre zu Herders „Entfesseltem Prometheus", und die zweite, das in riesigen Dimensionen ausgeführte Oratorium „Christus", die eine we tlicher Art, die andere geistlich, uns jetzt in Anspruch nehmen sollen.

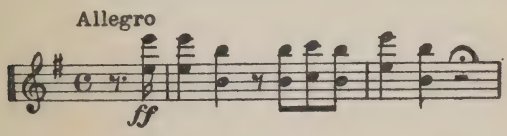
Die Prometheusmusik ist, wenn man sie als Ganzes auffassen will, nicht ein reines Chorwerk. Die sinfonische Dichtung Prometheus soll den ersten Teil bilden, die Chöre den zweiten. Mit dieser Forderung beginnt die Reihe der für den denkenden Dirigenten auftretenden Erwägungen. Es handelt sich hier um die Aufstellung der gesamten ausführenden instrumentalen und vokalen Masse. Stellt man das Orchester so, wie es für rein instrumentale Konzerte üblich ist, so nimmt es den ganzen vorderen Teil des Podiums der Breite nach ein, und der Chor, dahinter stehend, ist durch die räumliche Entfernung der Führung des Dirigenten etwas entrückt. Wir wissen von früher besprochenen Fällen dieser Art, wie ungünstig dies wirken kann. Wiederum aber, stellt man das Orchester als Keil in den zweigeteilten Chor hinein, dann verlieren die Bläser den notwendigen Zusammenhang mit den Streichern, das Blech hört nichts vom Holz und mehr solcher Dinge. Was das Schlimmste dabei ist, es ist unmöglich, da einen Rat zu geben, und man kann nur dem Dirigenten empfehlen, die Sache auf einer Probe mit zwei verschiedenen Aufstellungen zu versuchen. Völlig befriedigen wird keine Art der Handhabung; es bleibt immer ein Rest zu lösen peinlich. Liszt hat das selbst gewußt und erklärte mir eines Tages, er habe zu den Chören ein ganz kurzes Vorspiel nur deshalb besonders geschreiben, weil er es für richtiger halte, da,

wo man mit der Aufstellung nicht in einigermaßen befriedigender Weise zum Ziele gelange, die sinfonische Dichtung, gleichsam die Ouverture, ganz fortzulassen und vor den Chören nur jene Einleitungstakte zu spielen. Nehmen wir aber an, die Prometheusmusik gelange in ihrer Gesamtheit zur Wiedergabe, so daß die sinfonische Dichtung den Chören vorangeht! Es ist dringend zu empfehlen, daß Dirigenten, die sich mit diesem Werk beschäftigen, die Vorrede lesen, die Liszt der Partitur vorangestellt hat. Für Orchesterleiter, die über das Handwerksmäßige hinausgewachsen sind, ist sie freilich überflüssig, Aber der Mehrzahl unserer Taktstockhelden wird es nicht schaden, wenn sie von den Ratschlägen Liszts Kenntnis nehmen. Ganz besonders handelt es sich dabei um zwei seiner Sätze. Der eine, der in der Mitte des Vorwortes steht, weist darauf hin, daß Liszt gegen das mechanische Auf- und Abspielen Einspruch erhebt und daß alles an der geistigen Einstellung des Dirigenten liegt. Liszt bittet sogar, daß diejenigen, die über die brave traditionsmäßige Taktschlägerei nicht hinweggekommen sind, lieber die Finger von seinen Werken lassen mögen. Des weiteren weist er darauf hin, daß die von ihm gegebenen, in den Vortragszeichen niedergelegten Wünsche für die Wiedergabe durchaus nicht genügen, um selbst bei genauer Befolgung eine belebte und erschöpfende Darstellung seiner Partitur zustande zu bringen. Er betont, daß das Wesentlichste sich nicht zu Papier bringen läßt und nur dann in die Erscheinung treten kann, wenn das künstlerische Vermögen des Dirigenten ausreicht.

Was Liszt hier in bezug auf sein Werk ausspricht, gilt uneingeschränkt für alles Musizieren, und wer die Auf-

führung des „Christus" gehört hat, die im Herbst 1927 von der Berliner Sing-Akademie dem Publikum vorgesetzt wurde, der kann aus vollem Herzen nachfühlen, wie Liszt unter der Taktschlägerei unbegabter Dirigenten gelitten haben muß.

Die sinfonische Dichtung „Prometheus" bedarf, wie alle Tonwerke dieser Art, eines Programms. Ein solches hat Liszt der Partitur beigegeben. Man findet darin das Wichtigste über die Entstehung des ganzen Werkes und über das, was diese Klänge auszudrücken bestimmt sind. Leid und Verklärung! Das ist der Grundgedanke des ganzen Werkes, „ein tiefer Schmerz, der durch trotzbietendes Ausharren triumphiert" bildet den musikalischen Charakter dieser Vorlage. Auf den Aufbau der sinfonischen Dichtung in Gestalt einer Analyse einzugehen, ist hier nicht unsere Sache. Wir können uns nach dieser Richtung sehr kurz fassen. Das energische Motiv,



mit dem die sinfonische Dichtung einsetzt, bedeutet den Hauptgedanken des ganzen Orchesterstückes und zugleich das einzige hervortretende Thema in diesem, das in keinerlei Beziehung zu den Chören steht. Richard Wagner äußerte sich über gerade diesen thematischen Einfall in begeisterten Worten: „Wenn ich dieses Thema höre, möchte ich immer ausrufen: ich habe genug!" So schildert er seinen Eindruck. Die weiteren bedeutsamen Motive des Orchesterstückes finden wir später in den

Chören wieder. Bringt man die sinfonische Dichtung als Ouvertüre zu dem chorischen Teil, so ist sie vielleicht um eine Spur zu ausgedehnt. Das hat Liszt selbst gefühlt, und es findet sich auf der Seite 51 der Partitur ein von ihm gegebener Hinweis auf die Möglichkeit einer Kürzung. Die meisten Dirigenten werden von dieser gern Gebrauch machen. Im übrigen ist nicht viel über die Wiedergabe des Stückes zu sagen. Die Partitur weist keine Rätsel auf und ist trotz der verhältnismäßig großen Besetzung des Orchesters einfach gestaltet. Auch die auf der Seite 32 beginnende Fuge dürfte einem eingespielten Orchester keine Hemmnisse bereiten.

An den klangvollen Schluß dieser Ouvertüre schließt sich die Chorpartitur unmittelbar an. Die Chöre stehen, weil Liszt die Herdersche Dichtung nur teilweise in Musik gesetzt hat, eigentlich in keinem Zusammenhang. Um den Inhalt verständlich zu machen, ist für die Konzertaufführungen ein verbindender Text von Richard Pohl hinzugedichtet worden, der die ihm zugewiesene Aufgabe nicht überall einwandfrei löst, aber anderseits auch nicht entbehrt werden kann, es sei denn, daß man an seine Stelle einen anderen setzt. Der ziemlich lange Prolog, der die Brücke von dem Orchesterstück zu dem ersten Chor bildet, dürfte eine Kürzung wohl vertragen. In dem ersten Chor herrschen die Frauenstimmen; im zweiten werden sie von Tenor und Baß abgelöst und erst zum Schluß findet sich die ganze Chormasse zueinander. Kleine Soli sind eingestreut, spielen aber keinerlei führende Rolle. Auch in dem dritten Stück, dem Chor der Dryaden, bedeutet das darin vorkommende Solo, die als Melodie uns aus der sinfonischen Dichtung bekannten Takte der Altistin, nicht mehr als eine vorübergehende

Episode. Die bis jetzt genannten Chornummern sind inhaltlich sehr wertvoll, erreichen aber an äußerer Wirkung nicht ihre Geschwister, die nun, zunächst in Nummer 4, dem Chor der Schnitter, in die Erscheinung treten. Dieser und der als Nummer 5 verzeichnete Chor der Winzer, sind es gewesen, die den außerordentlichen Erfolg der Prometheuschöre vor mehr als 70 Jahren entschieden haben.

Der Schnitterchor, für gemischte Stimmen geschrieben, und durchweg von dem reich bedachten Orchester begleitet, gehört, wie eigentlich die sämtlichen Nummern des Werkes zu den Aufgaben, die jeder gut geschulte Chor ohne Schwierigkeit zu bewältigen imstande ist. Es handelt sich nur darum, daß die von Liszt gegebenen Anweisungen über den Vortrag wirklich befolgt, und Kraftwirkungen bis zu dem Augenblick aufgespart werden, wo die Partitur sie vorschreibt. Der anmutige Charakter dieser Musik muß durchaus gewahrt bleiben, und auch da, wo das Anwachsen der Kraft gefordert wird (Seite 90 der Partitur) ist nicht außer acht zu lassen, daß crescendo zunächst immer piano bedeutet und nicht etwa der Chor und das Orchester die schöne Gelegenheit benutzen, um sofort mit Volldampf loszulegen. Das Anwachsen muß bis zu Seite 93 andauern und darf noch nicht zum Ausspielen der ganzen Kraft führen; dieses muß bis zu den mit ff. bezeichneten Takten auf der Seite 96 verspart bleiben. In der Mitte des Winzerchores, auf der Seite 79 der Partitur, steht die Forderung: Halber Chor bis zum Buchstaben E. Wir haben das so gehandhabt, daß wir den zweiten Sopran, Alt, Tenor und Baß ausschalteten und die erste Hälfte aller dieser Stimmen in sich teilten, so daß wir für diese

Stellen nahezu den halben Chor zur Verfügung hatten. Es dürfte aber an Orten, in denen die Chorbesetzung eine weniger starke ist, als gerade in Berlin, genügen, wenn man auch hier den ganzen Chor singen ließe und die Mitwirkenden nur dazu anhalten würde, daß sie wesentlich weniger Ton geben, als sonst in diesem Stück. Bei dem Winzerchor ist ebenfalls ein allmähliches Anwachsen genau zu beachten. Dieser Chor fällt soweit das Gesangliche in Betracht kommt, einzig den Männerstimmen zu, deren Wirken ein Männerquartett solistischer Art gegenüber gestellt ist. Im Orchester sind das Blech und die Schlaginstrumente reich bedacht; man braucht in bezug auf die Dynamik mit den zuletzt genannten Orchesterpartien nicht allzu ängstlich umzugehen, wie überhaupt die Instrumentalisten, besonders von der Seite 125 der Partitur an, sich gründlich austoben dürfen. Von dieser Stelle ab soll das Zeitmaß immer mehr gesteigert werden. Es ist von guter Wirkung, wenn man von dieser Anweisung möglichst weitgehenden Gebrauch macht. Wir haben bei unseren Berliner Aufführungen es immer so gehalten, daß bei der Vorzeichnung Presto nur noch ganze Takte dirigiert wurden und diese in verhältnismäßig schnellen Schlägen, den ganzen Takt etwa $\frac{4}{4} = 152$ des Metronoms. Das Soloquartett von Männerstimmen, das in dieser Nummer, wie auch später noch einmal, in dem Chor der Unsichtbaren, gefordert wird, pflegt in jedem Männer-Gesangverein zu den stehenden Requisiten zu gehören. Im gemischten Chor ist es anders, und es könnte Infolgedessen nicht ganz so einfach sein, wie es aussieht, dort die geeigneten Kräfte für diese solistische Nummer zu gewinnen. Sollten sich hier Schwierigkeiten ergeben, so

schlage ich vor, statt der vier Einzelstimmen einen kleinen Teil des vorhandenen Männerchores zu verwenden; das pflegt immer besser abzulaufen, als wenn man vier eigens zu diesem Zweck herangezogene Solisten beschäftigt, mit denen man nur in Ausnahmefällen eine einwandfreie Quartettleistung zustande bringen wird.

Mehr als das Vorstehende dürfte über die Wiedergabe der Prometheusmusik kaum zu sagen sein. Die nach dem Winzerchor folgenden Stücke sind so einfach in ihrem Bau und unschwierig in der Wiedergabe, daß es wohl genügt, auf die Angaben der Partitur zu verweisen.

Das bedeutendste Chorwerk, das Liszt geschaffen hat, ist aber nicht die Prometheusmusik, so vieles Ausgezeichnete sie auch enthält, sondern das Werk, das er unter den seinen am höchsten einschätzte, das Oratorium Christus. Wäre für die öffentliche Aufführung einer musikalischen Schöpfung einzig der innere Wert des Kunstwerkes entscheidend, so würde der Lisztsche Christus viel häufiger auf den Programmen der Chorvereine stehen, als es tatsächlich der Fall ist. Wir müssen aber (auch das gehört zu der Aufführungspraxis), wollen wir uns über eine Aufgabe des Konzertwesens klar werden, versuchen, neben den Vorzügen einer Tondichtung auch deren Schwächen kennen zu lernen, um das Werk richtig einschätzen und demnach unsere Maßnahmen treffen zu können. Und, bei aller Hochschätzung der vielen hervorragenden Eigenschaften dieser Partitur, — sie leidet an einer fundamentalen Schwäche. Diese besteht in der übermäßigen Länge des Werkes. Wir hatten hier in Berlin einmal den Versuch unternommen, es strichlos aufzuführen. Aber dieses Vorgehen hat sich als ein für den Alltag des Konzert-

betriebes unhaltbares erwiesen. Was bei unserer Aufführung der Mathäus-Passion dem Werk zum großen Vorteil gereicht hat, die Wiederherstellung ad integrum, die Besetzung aller instrumentalen und vokalen Partien nach Bachs Vorschrift, die Ausschaltung aller der Fälschungen und Willkürlichkeiten, die ein Hauptmerkmal der sogenannten wahrhaft klassischen Auffassung sind, das alles hat bei dem Christus das gerade Gegenteil bewirkt. Hauptsächlich die soeben erwähnte Länge des Oratoriums aber war es, die ihm zum Verhängnis wurde. Die Aufführung, die um 7½ Uhr abends begonnen hatte, endete gegen Mitternacht, und während der letzten Nummer waren die Ausführenden wie die Zuhörenden bereits viel zu sehr ermüdet, als daß von einem frischen, tiefergehenden Eindruck noch hätte die Rede sein können. Man möge den Christus bei Musikfesten, bei denen die Aufführungen in den Nachmittagsstunden zu beginnen und um 8 oder 9 Uhr abends beendet zu sein pflegen, ohne Kürzungen aufführen; bei Oratorienkonzerten aber, wie wir sie innerhalb des Konzertwinters zu veranstalten pflegen, ist im Interesse des Werkes von einer strichlosen Aufführung dringend abzuraten. Quod licet Jovi, non licet bovi, und der Jupiter ist in diesem Vergleichsfalle Johann Sebastian Bach.

Das Anbringen von Kürzungen ist im Christus, wenn wir noch einmal als Gegenstück die Mathäus-Passion heranziehen, schon deshalb einfacher und eher berechtigt, weil es sich hier nicht um eine sich dramatisch entwickelnde Schöpfung handelt, deren einzelne Nummern untereinander auf Grund eben dieser Entwicklung in einem strengen Zusammenhang stehen, den man nicht unterbrechen darf, ohne das Werk selbst zu vergewalti-

gen. Wir haben schon früher gesehen, daß das Wesentliche an der Gestaltung eines Oratoriums die dem Theater verwandte dramatische Form und das bühnenmäßige Auftreten der handelnden Personen ist. Von alledem kann bei dem Lisztschen Werk nicht gesprochen werden, und schon aus diesem Grunde steht dessen Bezeichnung als ein Oratorium auf sehr schwankem Untergrund. Streng genommen dürfte es diesen Gattungstitel gar nicht führen. Liszt hat auch, wie gesagt, ursprünglich Absichten nach dieser Richtung nicht gehegt. Er hat vielmehr eine Reihe bereits vorhandener Stücke, die mehr oder minder mit der Weihnachtslegende oder der Passionsgeschichte im Zusammenhang standen, zu einer Partitur vereinigt, eine Anzahl verbindender instrumentaler und chorischer Nummern dazugesetzt, jedes Stück mit einer besonderen Überschrift versehen und dann das Ganze unter der Bezeichnung eines Oratoriums herausgegeben. Genau so, wie also diese Partitur gestükkelt ist, kann man auch einzelne ihrer Stücke wieder herausnehmen, ohne damit den Gedankengang zu gefährden.

Das Werk zerfällt in drei Teile, ähnlich wie Händels Messias. Der erste Teil führt die Überschrift „Weihnachtsoratorium", der zweite „Nach Epiphania", der dritte endlich „Passion und Auferstehung".

Das Weihnachtsoratorium besteht aus fünf Nummern, von denen man die drei gegen das Ende des Teiles hin als ganz besonders hervorragende Stücke bezeichnen darf. An der Spitze steht eine orchestrale Einleitung, gleichsam eine Ouvertüre, die 29 Seiten der Partitur *),

*) Wir nehmen hier immer Bezug auf die bei Kahnt erschienene kleine Partitur, die am meisten benutzt wird.

bei mäßigem, zum Teile großen langsamem Zeitmaß in Anspruch nimmt. Das bedeutet, nach der Uhr eingeschätzt, bei der Aufführung eine Zeitdauer von zwanzig bis fünfundzwanzig Minuten. Das Stück ist sehr einfach im Aufbau, bietet dem Orchester und dem Dirigenten keinerlei Schwierigkeiten und erfüllt seinen Zweck, die Weihnachtsstimmung für die später folgenden Nummern vorzubereiten, in trefflicher Weise. Nur ist es, wie schon angedeutet, vielleicht etwas zu lang geraten, und schon hier würde ein Eingriff im Sinne der Kürzung wenigstens angeregt werden dürfen. Das instrumentale Vorspiel läuft, wie es kaum anders sein kann, in eine Reihe sphärenhaft verklingender Takte aus, mit einer im Zeichen der Fermate stehenden Generalpause abschließend, nach der ohne weitere Überleitung die Sopransolistin die Worte des Engels zu verkündigen hat, die er zu den Hirten spricht. Daß der ganze, diesem Oratorium unterliegende Text in lateinischer Sprache auftritt, ist bei der Einstellung Liszts zur katholischen Kirche kaum erstaunlich. Der in manchen Orten unternommene Versuch, die Gesangspartien, auf Grund einer Übersetzung, in deutscher Sprache vortragen zu lassen, hat keineswegs einen günstigen Erfolg gehabt. Es ist sicherlich besser, wenn man bei der Originalfassung bleibt und für die Zuhörer eine Übersetzung des lateinischen Textes im Programm abdruckt.

Die zweite Nummer des Weihnachtsoratoriums, die Verkündigung, bringt über dem ersten Partiturtakt die Worte „Orchester tacet". Diese Angabe ist irreführend und darum zum mindesten überflüssig, sie bezieht sich nämlich nur auf die wenigen Takte bis kurz vor dem Eintritt des Chores. Bereits drei Takte vor diesem beginnen

die Instrumente ihr Spiel und, indem ihre Zahl dauernd anwächst, kommt schließlich die ganze Masse mitsamt dem Blech und Schlagzeug zum Worte, um allerdings am Ende der Nummer, wie es nach und nach in die Erscheinung getreten ist, auch wieder, und zwar bis zu dem Berliozschen presque rien, zu verschwinden. Dieses Gloria, denn um ein solches handelt es sich, war ursprünglich für eine Messe bestimmt, die aber nicht zur Vollendung gelangt ist; wenigstens trifft das auf den wesentlichsten Teil des Stückes zu. Der Schluß, etwa vom Buchstaben W der Partitur an, ist erst hinzugefügt worden, als Liszt dieses Gloria in die Christuspartitur aufnahm. Diese Feststellung verdanke ich Liszts persönlicher Angabe. Das Stück, dessen instrumentale Einkleidung motivisch mehrfach auf das Vorspiel hinweist, ist im Anfang nicht ganz einfach, weil der Chor dort ohne Begleitung zu singen hat. Nun sind unsere Gesangvereine an solche Aufgaben so gut wie gar nicht gewöhnt. Darauf habe ich bereits im ersten Band unserer Besprechungen hingewiesen. Daß man nun große Chöre sehr wohl dazu erziehen kann, unbedingt rein zu intonieren, hat der Berliner Philharmonische Chor, der später als Hochschulchor weiter bestand, bewiesen. Aber dazu ist nicht nur ein sehr feines Ohr des Dirigenten sondern auch eine ganz ungewöhnliche, von diesem ausgehende und auf die Chormitglieder übertragene Spannkraft nötig. Ohne einen nach der Richtung der Intonation glänzend erzogenen Chor, sollte man die Aufführung eines Werkes, wie es der Christus ist, gar nicht unternehmen; das hat die Aufführung der Sing-Akademie in Berlin gezeigt, bei der es trotz instrumentaler Hilfe Klänge zu hören gab, die stark an die atonalen Leistun-

gen unserer Tage erinnerten. Nun pflegt man sich häufig damit zu helfen, daß man aus dem Chor eine Anzahl guter Sänger herausnimmt und die gefährlichen acapella-Stücke von diesen singen läßt. So hat es z. B. Schwickerath in Aachen vor längerer Zeit gemacht, ohne daß ich dabei eine besondere Verbesserung feststellen konnte; es ging auch dort nicht ohne empfindliche Unreinheiten ab.

Die Schwierigkeit der im Christus vorkommenden zahlreichen und zum Teil sehr ausgedehnten acappella-Nummern liegt in der bei Liszt so häufigen Verwendung reiner Dreiklänge, an deren Eigentümlichkeit viele Dirigenten und infolgedessen auch die ihnen unterstehenden Gesangsvereinigungen nicht gewöhnt sind. Im üblichen Konzertbetrieb dieser Gesellschaften ist ja immer das Orchester der stärkere Teil, und es bietet den nach unten gravitierenden Vokalisten eine willkommene und meistens auch recht nötige Stütze. Da nun unsere ganze Musik seit Jahrhunderten aus dem Gebiet der reinen Stimmung gewichen und unser Musizieren nur ein solches auf temperierter Grundlage ist, fehlt das Gegengewicht zur Erziehung des Gehörs auf dem Gebiet reiner Akkorde. Das zeigt sich gerade bei der Lisztschen Christusmusik in auffälliger Weise. Läßt man die acappella-Nummern des Christus oder der Missa choralis von irgendwelchem Chorverein singen, wie die Mitglieder es gewöhnt sind, so ist fast kein einziger Takt richtig, und die ganze Gesellschaft kommt schließlich in irgendeiner schwer bestimmbaren Tonart ans Ende. So gehört die Aufführung des Christus, und zwar in allererster Linie wegen dieser ohne orchestrale Begleitung vorzutragenden Stücke, zu dem Schwierigsten, was in,

der gesamten Chorliteratur vorhanden ist. Deshalb beweist es ohne weiteres die Unfähigkeit eines Dirigenten wenn er es unternimmt, ein solches Werk innerhalb der üblichen Vorbereitungszeit, d. h. in wenigen Wochen, mit seiner Schar zu studieren; es zeigt ganz deutlich, daß er die Gefährlichkeit dieses Unternehmens gar nicht bemerkt hat und nicht ahnt, daß dieses nur sehr unrühmlich ausgehen kann, wenigstens soweit die Zuhörer über ein musikalisch brauchbares Gehör verfügen. In dem Gloria, das zur Verkündigung gehört, kommt für wenige Takte ein Tenorsolist zum Worte, was mit liturgischen Gebräuchen zusammenhängt. Es würde wohl kein großes Verbrechen sein, wenn man diese kurze Stelle von den Chortenören mit weicher Stimmgebung vortragen ließe.

Wir kommen nun zur ersten großen Chornummer der Partitur, zugleich einem Stück von nicht geringer Bedeutung, dem Stabat Mater speciosa. Auch dieses war schon geschrieben, vordem Liszt den Gedanken aufnahm, ein Oratorium schaffen zu wollen. Es beginnt a cappella, hat zwischendurch auch noch mehrere Taktreihen, in denen die Begleitung fortfällt, wird aber auf lange Strecken hin von der Orgel begleitet. Ist der Chor imstande, zwölf oder fünfzehn Takte ohne instrumentale Stütze durchzuhalten, so wird die Mitwirkung der Orgel willkommen sein; kann er das nicht, so spielt der einsetzende Organist den Verräter. Für manche Chorvereinigungen wäre es vielleicht besser, wenn das Instrument sich hier überhaupt schweigend verhielte. Jedenfalls kann man manchem Chorleiter, der sich freut, wenn er sieht, daß dieses Stabat Mater nicht völlig in der Luft hängt, zurufen: „Frohlocket ja nicht allzu früh!“ Das

Stabat Mater speciosa ist dabei durchaus noch nicht die schwierigste Aufgabe für den Chor in diesem Werk. Wir werden sehr bald sehen, daß das Stück unter seinesgleichen zu den verhältnismäßig harmlosen zählt. Die Gefahren, die es enthält, treten später, bei anderen Nummern, sehr verstärkt in die Erscheinung.

Nummer 4 der Partitur ist ein Orchesterstück unter dem nicht ganz zutreffenden Titel „Hirtengesang an der Krippe". Nicht zutreffend ist die Bezeichnung deshalb, weil im ganzen Verlauf der Nummer kein Ton gesungen, sondern alles gespielt wird. Die äußere Anregung zu diesem Stück hat Liszt seinem Aufenthalt in Italien zu verdanken, wo seit den ältesten Zeiten und auch heute noch auf den Straßen und vor den Krippen die Pifferari dem Bambino ein Willkommenstückchen vorspielen. Liszt hat auch nicht nur den Brauch, sondern das Hauptthema seines Instrumentalstückes dem Repertoire der Pifferari entnommen. Es setzt im dritten Takt nach dem Buchstaben B ein. Auch das im sechsten Takt nach dem Buchstaben C erscheinende Thema entstammt dieser Quelle. Die Nummer gehört zu den besten des ganzen Werkes, wenn man auch vielleicht ganz gern auf den in der Vollkraft des Orchesters auftretenden Mittelteil verzichten könnte, der um der glänzenden Wirkung willen einen überflüssigen heroischen Ton in das sonst durchaus zart gehaltene Stück hineinträgt. Nicht unwichtig erscheint es mir, darauf hinzuweisen, daß die in dem Hirtengesang verwendete Harfe, deren Klang von wesentlicher Bedeutung ist, nur im Anfang des Stückes genügend zu hören sein wird, wenn man sie, wie es üblich ist, einfach besetzt. Wir haben in Berlin für dieses Werk, wie auch z. B. für das Deutsche Requiem von Brahms,

sechs Harfen verwendet, die aber natürilch nicht durch die ganze Harfenpartie hindurch sämtlich zu spielen hatten. Der mehrfach auftretende $^5/_4$-Takt (es sind je zwei und drei Viertel zusammengezogen) scheint unsicheren Dirigenten zum Verhängnis werden zu können; ich würde das nicht erwähnen, wäre ich nicht Zeuge davon gewesen, wie gelegentlich einer Hauptprobe und der darauffolgenden Aufführung bei dieser Stelle im Orchester alles drunter und drüber ging.

Auf den Hirtengesang folgt wiederum eine Orchesternummer, und, wie es auch bei jenem der Fall ist, eine solche von recht bedeutender Ausdehnung. Der Marsch der Heiilgen Drei Könige, von dem jetzt die Rede sein wird, umfaßt in der Partitur nicht weniger als 41 Seiten, von denen vier, bei Teilung der Notensysteme im Druck, unter die Bezeichnung Adagio sostenuto assai fallen. Das bedeutet eine Zeitdauer von etwa zwanzig Minuten beim Vortrag. Der Aufbau des gesamten ersten Teiles dieser Partitur ist überhaupt ein nicht ganz glücklicher, insofern nach der Vorschrift des Autors zwei Chorstücke und danach zwei Orchesternummern aufeinander folgen. Sämtliche Teile sind von nicht geringem Umfang, und die Gefahr, daß sie einander gegenseitig schädigen, liegt sehr nahe. Wir haben darum bei der Berliner Aufführung immer das Stabat Mater speciosa nicht auf die Verkündigung folgen lassen, sondern es zwischen den Hirtengesang und den Dreikönigsmarsch gestellt, so daß nunmehr Darbietungen des Orchesters und des Chores miteinander wechselten. Dies geschah mit ausdrücklicher Genehmigung Liszts, den ich darum gebeten hatte, und der mir auch noch im Laufe einer längeren Unterredung weitere Winke für die Wiedergabe des Christus gab, von

denen, soweit sie Wesentliches enthalten, noch später die Rede sein soll.

Der Marsch führt, von den Harfen abgesehen, das ganze Orchester ins Feld (drei Trompeten und Tuba!), das aber allerdings erst ganz allmählich anrückt, wie auch die Könige mit ihrem Hofstaat und ihren Schätzen. Ein bis an die äußerste Grenze der Hörbarkeit gehendes Pianissimo ist für den Anfang des Stückes Bedingung. Ich habe einer Probe zu diesem Stücke beigewohnt, die Liszt selbst leitete und bei der er gerade diesen Anfang unzählige Male wiederholen ließ, immer noch nicht befriedigt von der Leistung des Orchesters und immer wieder bittend, die Herren möchten leiser spielen, wobei ihm schließlich der aus dem Französischen übersetzte, im Deutschen ziemlich drollige Ausspruch entschlüpfte: „Bitte, meine Herren, tun Sie mir den einzigen Gefallen und sterben Sie! Alle, alle!" Ich führe das an, weil es kennzeichnend dafür ist, wie sich Liszt die Sache vorstellte. Selbst da, wo ganz vorübergehend einmal in starker Tongebung angeordnet ist, wie z. B. bei dem Buchstaben C (Liszt sagte in bezug auf diese Takte: Man muß glauben, daß der Wind plötzlich ein paar Töne herüberweht!), hat sofort das diesen Einleitungsteil beherrschende Piano wieder einzutreten. Die Zunahme an Kraft gegen den Buchstaben F hin ergibt sich ganz von selbst dadurch, daß sich mehr und mehr Instrumente an der Fortführung des Satzes beteiligen.

Der Hauptteil des Marsches, den das durch die ersten Violinen und die Flöten dargestellte Aufflimmern des Sternes von Bethlehem kennzeichnet, enthält die erste große dynamische Steigerung, die so angelegt ist, daß man glauben könnte, sie führe auf das Ende des Stückes

zu. Hiervon aber ist noch lange nicht die Rede. Der Satz selbst gibt keine Rätsel auf. Er ist durchaus einfach aufgebaut; instrumentale Schwierigkeiten enthält er in keiner Weise. Um nochmals von den Harfen zu reden: Liszt hat diese mit mezzoforte bezeichnet. Hat man nur eines dieser Instrumente, so ist dieses wohl nicht ausreichend, es sei denn, daß man es in forte verwendet, wobei es aber dann wieder ziemlich hart klingt. Eine mehrfache Besetzung und dafür in den Stimmen die Bezeichnung piano wäre auch hier durchaus wünschenswert. Die schon erwähnte große dynamische Steigerung hält, wie schon gesagt, nicht auf den Schluß der Nummer hin vor, sondern sie flaut wieder ab und das Marschzeitmaß setzt für längere Zeit aus, um dem schon früher erwähnten Adagio sostenuto assai den Platz zu räumen.

Ich kann es nicht unterdrücken, bei Erwähnung dieses Stückchens, das zu den besten Eingebungen Liszts zählt, ein kleines Erlebnis mitzuteilen, weil ich annehme, daß dieser kurze Bericht vielleicht dazu dienen könnte, manche Leute zur Überlegung zu bringen, die allem Neuen, wenn es nicht Uraltes ist und von ihnen selbst stammt, Steine in den Weg werfen. Man muß in der Kunst keine Gelegenheit versäumen, „die Atmosphäre zu verbessern, die Gift und Dunst im Busen trug".

Also, es war vor etwa vierzig Jahren, als in einem durchaus akademisch eingestellten Kreis von Musikern und Musikfreunden die Rede auf Liszt kam. Die abfälligen Urteile, die sich mehrfach bis zu ganz unzweideutigen Schimpfworten steigerten, flogen gleich Geschossen durch die Luft. Ich war der einzige in der ganzen Gesellschaft, der an die Unbegabtheit des Meisters nicht glaubte; aber zugleich war ich damals

noch viel zu jung, um gegen alle die anwesenden Würdenträger und Inhaber gutbezahlter Stellungen auftreten zu dürfen. So verhielt ich mich still, ohne den Gedanken an eine Abwehr, sobald eine solche möglich sei, aus den Augen zu lassen. Im Verlauf des Abends kam die Rede auf Schubert und den Umstand, daß eine Menge seiner Kompositionen heute noch unbekannt seien. Ich meldete mich zum Wort und äußerte, daß ich selbst die Handschrift eines bis jetzt weder gedruckten, noch sonst bekannt gewordenen kleinen Stückchens von Schubert besäße, das ich gern vorspielen wolle. Mein Vorschlag fand allgemeine Zustimmung, und ich spielte nun mit der nur der Jugend eigenen Unbefangenheit, um nicht zu sagen Unverfrorenheit, jenen Hdur-Satz aus dem Dreikönigsmarsch, wobei ich im voraus darauf hinwies, wie unendlich modern Schubert häufig in seinen Kompositionen aufgetreten sei. Das Stück, dem ich einen braven Schluß angeflickt hatte, fand sehr beifällige Aufnahme, und einer der berühmtesten Akademiker jener Tage, klopfte mir auf die Schulter, wobei er äußerte „Na ja, Sie sind ja auch so ein Lisztschwärmer; glauben Sie vielleicht, daß dem Alten so etwas eingefallen wäre?" Das ganze kleine Erlebnis zeigt, auf wie schwanken Füßen das Für und Wider bei Neuerscheinungen, nicht nur der Musik, sondern überhaupt steht. Wir sollten uns aber unser Urteil weder durch fanatische Neuerer, noch durch die Beckmesser von der alten Zunft trüben lassen; und besser ein selbständiger Irrtum als eine nachgeplapperte Binsenwahrheit. (Vgl. übrigens S. 0 dieses Bandes.)

Was nun das kleine Intermezzo, das die Anbetung der Könige schildert, vom technischen Standpunkt aus be-

trifft, so ist hier fast nichts zu bemerken. Das Stück ist so gut instrumentiert und sein Inhalt ein derart überzeugender, daß man über die Art seiner Wiedergabe nichts irgendwie besonderes zu sagen vermag. Ebensowenig über den dann beginnenden Schlußteil der ganzen Dreikönigsepisode, bei der man höchstens vielleicht bedauern könnte, daß das Blech nicht völlig so ausgenutzt ist, wie es erwünscht wäre; aber ich muß es der Entscheidung der Kollegen jeweils gelegentlich einer Aufführung des Werkes überlassen, ob es geraten wäre, den Klang des Orchesters hier etwas glänzender zu gestalten.

Wir sind mit unserer Betrachtung nunmehr bis zum Ende des ersten Hauptteiles des Weihnachtsoratoriums gelangt und begeben uns in das Gebiet des zweiten Hauptabschnittes, der den Gesamttitel führt: Nach Epiphania. Er setzt mit einem der bedeutendsten Stücke des ganzen Werkes ein, den Seligpreisungen. Diese werden von einem Solisten, dem Baryton des Abends, und dem Chor, unter gelegentlicher Unterstützung der Orgel, vorgetragen. Der Solist, wie auch der Chor haben streckenweise ohne Begleitung zu singen und das bedeutet, wie wir es schon bei dem Stabat Mater speciosa gesehen haben, eine nicht geringe Zumutung an die Aufmerksamkeit sämtlicher Sänger. Das Einhalten der Intonation wird, noch viel mehr als bei dem früheren Chorstück, hier Schwierigkeiten bereiten, wenn die angeordneten Vorschriften (p, misterioso, ppp usw.) genau befolgt werden sollen. Freilich ist, sobald man das ganze Stück in dem bekannten, klassisch-traditionellen mezzoforte herunterleiert, die Geschichte wesentlich einfacher, obschon unter Umständen selbst das nicht davor schützt, daß der Chor ins Un-

gewisse hinabsinkt. Die Orgel kann, es kommt da allein auf die Schulung des Chores an, ebensogut vorteilhaft wie auch verwirrend wirken. Die Seligpreisungen gehören zu den Stücken dieses Oratoriums, die schon vor der Herausgabe des ganzen Werkes vollendet vorgelegen haben. Es läßt sich infolgedessen auch nichts dagegen einwenden, daß die Nummer häufig einzeln auf Konzertprogrammen erscheint. Das ist schon vor dem Erscheinen des Christus oft der Fall gewesen. Das nächstfolgende Stück, das Pater noster, nach der Partitur Nummer 7, ist wiederum eine Chornummer, wie auch die Seligpreisungen mit Begleitung der Orgel, aber ohne Mitwirkung eines Solisten. Dieses Stück dürfte, und das aus den mehrfach angegebenen Gründen, chorisch wohl das schwierigste in dem ganzen Werk sein, was aber keineswegs die Maßnahme entschuldigt, es von sieben Solisten singen zu lassen, wie es bei einer Aufführung der Fall gewesen ist, der ich beiwohnte. Dergleichen geschieht ja auch nicht etwa, weil jene Herrschaften reiner singen als ein Chor, sondern nur, weil man sich die Mühe sparen will, diesen von Grund auf und systematisch zu erziehen.

Nummer 8, „Die Gründung der Kirche" betitelt, pflegt bei den Aufführungen des Christus den Zuhörern eine ganz besondere Freude zu bereiten, insofern in dem Stück eine leicht faßliche und in gewissem Sinne auch gefällige Melodie die Hauptrolle spielt. Ich habe persönlich nie eine besondere Begeisterung für diese Nummer aufbringen können, weil mir eben das Thema, das anderen so sehr sympathisch ist, stets, besonders da, wo es mit Trompeten und Pauken auftritt, ziemlich banal vorkam. Jedoch über den Geschmack ist nicht zu streiten; und es liegt mir völlig fern, in dem soeben Gesagten ein

Urteil aufstellen zu wollen; es bedeutet nichts als die Festlegung eines Eindruckes. Der ganze Teil ist so einfach, daß ein halbwegs geschulter Chor und das Orchester ihn mühelos vom Blatt lesen.

Nachdem nun durch zwei ausgedehnte Nummern hindurch der Chor genügend Gelegenheit hatte, sich zu betätigen, folgt ein Stück, dessen Schwerpunkt im Orchester liegt, „Das Wunder". Ein Instrumentalsatz, der sich zum Umfang einer kleinen Ouvertüre auswächst, schildert unter der Verwendung der vollen Orchestermasse den Seesturm, aus dem die Kleingläubigen durch das Worz des Heilandes gerettet werden. Nach den heutigen Begriffen von orchestraler Schilderung ist der Seesturm verhältnismäßig harmlos ausgefallen; für die Zeit, in der der Christus erschien, bedeutete dieses Orchesterstück eine revolutionäre Tat. Überhaupt wurde es damals von vielen Seiten als etwas Unerhörtes bezeichnet, daß in einem Oratorium ausgedehnte Orchestersätze vorkommen. Man muß eine solche Einschätzung nicht allzusehr nur dem bösen Willen und dem Mangel an Verständnis für alles Neue zur Last legen, es spricht dabei auch in nicht geringem Maße der Mangel an Kenntnis der alten Musik mit. Bedenken wir doch nur, daß man noch vor dreißig oder vierzig Jahren von Bach, einige der großen Werke ausgenommen, sehr wenig kannte, und daß noch heute eine Menge Dirigenten, vor allem solche aus den Theaterkreisen, von der Musik vor Gluck oder Mozart nur eine geringe Ahnung haben! Sonst hätten die Leute damals wissen müssen, daß schon Händel, Bach, Haydn und andere große Tonsetzer umfangreiche Orchesterstücke in Oratorien angebracht haben. Wenn solche Teile bei Liszt einen

verhältnismäßig großen Raum einnehmen, so liegt das daran, daß ihr Schöpfer überhaupt nicht dazu neigte, sich kurz zu fassen, und daß anderseits die Instrumentalmusik seit Beethoven gegen die des Gesanges stark in den Vordergrund getreten ist. Das als Nummer 9 in der Partitur stehende, rund dreißig Seiten umfassende Wunder gehört, wie auch sein unmittelbarer Vorgänger der Reihenfolge nach, zu den leicht zu bewältigenden Stücken des Werkes.

Den Schluß des zweiten Hauptteiles bildet ein großes Tongemälde für den Chor, das ganze Orchester, einen Mezzosopran und für eine kurze Strecke auch ein Soloquartett. Die Nummer führt den Titel „Der Einzug in Jerusalem". Liszt äußerte sich gesprächsweise dahin, daß er nichts einzuwenden haben würde, wenn man gegen den Schluß des Stückes hin, aber nur von da an, wo nach dem Buchstaben X der Chor einsetzt, die Orgel zur Mitwirkung heranziehen wolle; ich gebe diese Äußerung wieder, selbstverständlich, wie immer in solchen Fällen, ohne jede Verbindlichkeit. Ebenso Liszts Bemerkung, man solle das Stück nicht in vier Vierteln, sondern allabreve dirigieren. Das liturgische Thema, mit dem das Stück ohne weiteres beginnt, das Hosannamotiv, ist von vielen Tonsetzern in Messen und anderer geistiger Musik benutzt worden. Wir kennen es u. a. auch aus dem Deutschen Requiem von Brahms, wo es dem Sinne nach dieselbe Rolle spielt, wie hier im Christus. Es würde anregend sein, den Lisztschen Einzug in Jerusalem dem Anfangschor der Mathäus-Passion zur Seite zu stellen und Vergleiche zu ziehen, insofern rein dem textlichen Sinne nach die beiden Stücke zueinander in Beziehung stehen. In beiden han-

delt es sich um die Darstellung erregter Volksmassen; aber wie grundverschieden sind die Ursachen dieser Erregung und noch mehr die Art, wie der Vorgang in Tönen umgesetzt ist! Es muß bei dem Vortrag dieses äußerst glänzenden, von Leben erfüllten Satzes darauf geachtet werden, daß auch da, wo das Zeitmaß gebremst werden soll, dieses immer nur in verhältnismäßig geringem Maße zu geschehen hat. Liszt schreibt jedesmal Un poco, wenn er darauf hinweist, daß das Zeitmaß gemäßigt werden muß. „Es ist schrecklich mit diesen Vereinsdirigenten. Über ihren Partituren steht immer, wenn auch ungeschrieben: Ritardando al fine. So geht es vom ersten Takt bis zum Schluß." Das sagte Liszt mit behäbigem Lächeln, als er mit mir über den Vortrag dieser Nummer sprach. Er würde seine Meinung auch heute bestätigt finden. Bei den meisten Chorleitern glaubt man noch immer über dem Kopf der Partitur zu lesen: Mezzoforte e ritardando al fine. Dieses Stück aber soll, trotz geringer Abweichung vom Hauptzeitmaß, in einem großen Zug musiziert werden. Im übrigen verweise ich auf das von Liszt im Vorwort zu Prometheus Ausgesprochene. Über die allenfallsige Verwendung der Orgel gilt das oben Gesagte, und ebenso ist bezüglich der Harfenbesetzung auf das bereits Mitgeteilte zu verweisen. Die Nummer wird trotz ihrer verhältnismäßig bedeutenden Ausdehnung kaum als zu lang empfunden werden, wenn sie nur mit dem nötigen Schwung wiedergegeben wird.

Der dritte Teil, der den Gesamttitel führt: Passion und Auferstehung, wird den Aufführenden wie den Zuhörern immer eine ziemlich harte Nuß zu knacken geben, denn hier wird sich leicht, auch bei der besten Wiedergabe,

das Gefühl der Ermüdung einstellen. Man darf nicht außer acht lassen, daß die Aufnahmefähigkeit für Musik bei jedem Menschen ihre Grenzen hat, und diese werden in dem Lisztschen Christus zum mindesten gestreift, am stärksten in dem Schlußteil, von dem wir sprachen. Die Ölbergszene, hier unter der Überschrift stehend „Tristis est anima mea", ein weitausgeführtes Orchesterstück, mit den teils rezitativisch, teils arios eingestreuten Worten Christi, umfaßt rund zwanzig Partiturseiten bei meist geteilten Systemen in sehr langsamem Zeitmaß. Ein flüchtiger Vergleich mit der tonlichen Einkleidung dieses Vorganges bei Bach mit der Lisztschen Fassung sagt mehr, als es hier in Worten beschrieben werden kann. Eine Kürzung läßt sich schwer in diesem Stück anbringen, weil es eines der wenigen ist, in denen der Baritonsolist zum Worte gelangt. Kann man mit dem zur Verfügung stehenden Sänger eine Einigung erzielen, so wäre ein Sprung, der sich an verschiedenen Stellen leicht anbringen läßt, auch zu billigen.

Liegt die Gefahr der Ermüdung bei dieser Nummer schon sehr nahe, so wächst sie bei dem nächsten Stück, das rein musikalisch zweifellos zu den besten Eingebungen seines Schöpfers zählt, aber mehr als irgendein anderes dieser Partitur unter einer auch beim besten Willen kaum zu billigenden Ausdehnung leidet. Dieses Stabat mater, das ja rein textlich viele hundert Geschwister besitzt, sollte man zu retten suchen, indem man es als besondere Nummer in einem geistlichen Konzert aufführt, wie es auch ursprünglich ein geschlossenes Stück für sich gewesen ist. Gibt man zu, daß es durch seine große Länge ermüdend wirken kann, so muß man anderseits auch wieder feststellen, daß es klanglich inso-

fern eine wertvolle Abwechslung bringt, als die Solisten neben dem Chor in bedeutsamer Weise verwendet sind; sie haben sogar, was in diesem Werk ein Ausnahmefall ist, auf längere Strecken die Wiedergabe des vokalen Teils allein zu bestreiten. Kürzungen werden sich, wenn man nicht wichtige Teile des Gedichtes überschlagen will, in diesem Stabat mater, dessen Vortrag eine gute halbe Stunde in Anspruch nimmt, schwer anbringen lassen. Inhaltlich steht das Stück unter den zahllosen Stabatmater-Kompositionen an hoher Stelle. In neuerer Zeit ist es nur noch einmal überboten worden durch die wundervolle Vertonung des Textes durch Verdi, von der noch später die Rede sein wird. Im Verlauf der Nummer wird die Mitwirkung eines Harmoniums verlangt, eine Forderung, die übrigens bei dem nächsten Stück der Partitur wiederkehrt. Sie ist darauf zurückzuführen, daß zur Zeit, als der Christus geschaffen wurde, längst nicht alle Konzertsäle im Besitz einer Orgel waren. Heute ist die Mitwirkung des Harmoniums in solchen Städten, die sich eine Aufführung des Christus gestatten können, wohl überflüssig. Allerdings müßte man sie bei der erwähnten „Osterhymne" dann billigen, wenn der dort verwendete Chor außerhalb des Saales singt und er in dem Raum, der ihm zur Verfügung steht, auch die tonliche Stütze vorfinden muß. Liszts Bemerkung in der Partitur, daß für diesen Chor aus der Ferne acht oder zehn Stimmen genügen, ist nicht als sehr glücklich zu bezeichnen. Es ist viel besser, für dieses Stück einen besonderen Chor von sechzig oder siebzig Stimmen aufzustellen und ihn so zu verwenden, wie es bereits in einem ähnlichen Fall (vgl. S. 4 dieses Bandes) angegeben ist. Bei den meisten Aufführungen

des Christus wird die Nummer ausgelassen, womit aber, wenn es sich nur um die Kürzung des Abends handelt, nicht viel erreicht ist; denn sie ist sehr kurz gehalten.

Über das letzte Stück der Partitur, das „Resurrexit", ist nur wenig zu bemerken. Die Nummer bildet einen, man möchte sagen, selbstverständlichen glänzenden Abschluß der ganzen Partitur und erfüllt ihren Zweck genau so, wie der übliche Schlußchor bei Händel oder anderen Sätzen gleicher Art. Liszt zieht noch einmal den ganzen Apparat, einschließlich der Gesangssolisten, heran und verwendet im Orchester neben den bereits aufgetretenen Instrumenten auch Glocken. Hierfür möge noch ein kurzer Hinweis dergestalt Platz finden, daß die Tonhöhe bei den gewöhnlich benutzten Metallstäben meist ziemlich eine unbestimmte ist. Man pflegt deshalb häufig ein Klavier hinzuzunehmen, und ein Kollege hat es auch bei einer Aufführung des Christus so gehandhabt, indem er die je passenden Harmonietöne mitspielen ließ. Dies ist aber hier völlig überflüssig, weil in der Partitur für die Glocken ein bestimmter Ton nicht angegeben ist, sondern es sich mehr um den Charakter des Klanges als um dessen Schwingungszahl handelt.

Es könnte vielleicht jetzt, da wir von der Lisztschen Chormusik großen Stiles Abschied nehmen, die Frage auftauchen, warum nicht noch mehrere diesem Gebiet angehörende Werke zur Erläuterung auf der Bildfläche erscheinen, aber es muß immer von neuem darauf hingewiesen werden, daß diese Arbeit nicht einer ästhetischen Würdigung bestimmter Werke gilt, oder dieses vielmehr nur in besonderen Fällen, sondern daß sie dazu bestimmt ist, das Technische der Aufführungspraxis zu behandeln. Aus diesem Grunde sind auch hier die beiden

Werke Liszts zur Diskussion gestellt worden, die im wesentlichen alles dieser Art enthalten, was sich in den anderen verstreut findet.

Unter den Werken kleineren Umfangs war im Beginn der Liszt betreffenden Erläuterungen auf die Missa choralis hingewiesen. Sie steht auf der Grenze, an der man noch von großen oder kleinen Werken sprechen kann. Der Ausdehnung nach zählt sie vielleicht zu den letzteren, im Stil zu der ersten Gattung. Die Wiedergabe dürfte etwa fünfundvierzig Minuten in Anspruch nehmen, unter Umständen, je nach den Pausen, auch etwas mehr. Liszt hat das Werk im Jahre 1873 geschrieben und für den Gebrauch beim Gottesdienst bestimmt. In dieser Weise ist es, soweit es mir möglich war, darüber etwas Bestimmtes zu erfahren, nur ein einziges Mal verwendet worden und das gelegentlich seiner ersten Aufführung im Jahre 1877, die in der Kirche am Hof in Wien durch den Cäcilienverein veranstaltet worden ist. Von späteren Aufführungen konnte ich nur drei, zwei in Berlin und eine in München, feststellen, die sämtlich unter meiner Leitung stattgefunden haben. Man darf also sagen, daß die Missa choralis zu den so gut wie unbekannten Werken zählt, was um so bedauerlicher ist, als sie zweifellos zu dem Besten gehört, was Liszt geschaffen hat, und es zu ihrer Wiedergabe keines Orchesters bedarf, d. h. die Kosten wesentlich geringer sind, als bei den meisten anderen derartigen Werken.

Die Kosten, allerdings freilich nicht die Schwierigkeit. Es tritt bei der Missa choralis in sehr verstärktem Maße dasselbe retardierende Moment für die Aufführung in die Erscheinung, das wir bereits beim Christus öfters zu erwähnen Anlaß hatten; gemeint ist damit die häufige

Führung des Chores a cappella auf lange Strecken, mit Einsätzen der begleitenden Orgel an bestimmten, häufig weit auseinander liegenden Stellen. Daß man nun hier nicht, wie es bei der früher erwähnten Aufführung des Christus gemacht worden ist, Kräfte aus dem Orchester nehmen und sie bei den a cappella-Stücken versteckt im Chore unterbringen kann, um dessen Neigung zur Tiefe hin zu verschleiern, treten bei der Missa choralis etwaige Schwankungen der Intonation unverhüllt und selbst jenen auffallend zu Tage, die im allgemeinen nicht gerade ein sehr feines Tonempfinden besitzen. Ist der Vortrag mancher Nummern im Christus bereits als ein sehr Schwieriges und für schlecht erzogene Chöre kaum befriedigend zu Erfüllendes zu bezeichnen, so bedeutet eine Aufführung der Missa choralis, wenn man sich nicht unbedingt auf die tonliche Sicherheit seiner Schar verlassen kann, eines der gefährlichsten Wagnisse, die mir in der gesamten Musikliteratur bekannt sind. Was die einfache Beherrschung der Noten betrifft, so gibt es da kein wesentliches Hindernis in der ganzen Partitur; und auch die sehr gespannten Forderungen bezüglich der Intonation schwinden zu einem großen Teil, wenn man das Werk unter „souveräner Verachtung aller Vortragszeichen" aufführt. Als ich vorher von den mir bekannt gewordenen Fällen sprach, in denen die Missa choralis zur Aufführung gelangte, habe ich absichtlich von einem geschwiegen, weil ich den Kollegen, der die Aufführung leitete, nicht bloßstellen möchte, was der Fall wäre, wenn ich nur den Ort nenne, in dem sie stattgefunden hat. Der treffliche Herr, der mir vor dem Konzertbeginn erklärt hatte, er wisse gar nicht, was ich eigentlich an dem Stück schwierig fände, hatte sich die Sache freilich

recht bequem gemacht. Der Chorpart wurde von Anfang bis zum Ende fortissimo gebrüllt und die Orgel spielte vom ersten bis zum letzten Takt mit vollen Registern die Chorstimmen mit; trotzdem aber geriet alles höchst schaudervoll ins Unreine.

Das Soloquintett, das für die Aufführung dieser Messe notwendig ist, hat in den ersten Nummern nichts zu tun. Es ist aber wohl richtiger, wenn bei einer Aufführung im Konzertsaal die Solisten schon vom Anfang an ihre Plätze einnehmen (in der Kirche ist das selbstverständlich), weil sonst vor dem Credo eine lange Pause nötig, durch das Erscheinen der fünf Herrschaften die Aufmerksamkeit von dem Werke abgelenkt und so die Stimmung für das Gebotene in ungünstigem Sinne beeinflußt wird.

Thematische Analysen der uns hier angehenden Werke sind nicht Sache unserer Betrachtung. Es sei darum auch in diesem Falle auf eine solche verzichtet. Nur soll darauf hingewiesen werden, daß es sich bei dem Beginn des Credo um den Ambrosianischen Lobgesang handelt, dasselbe Thema, das Bach an der gleichen Stelle in seiner H-moll-Messe verwendet und zum Fundament jener inhaltlich, wie der Form nach so einzigartigen Credofuge gemacht hat. Die außergewöhnlichen Schwierigkeiten der Intonation, auf die nun oft und nachdrücklich hingewiesen worden ist, treten am auffälligsten am Anfang der Kyriefuge, mit der das Werk beginnt, und im Benedictus hervor.

Wir hatten die Besprechung über Liszts Chorwerke, der über derartige Tondichtungen von Berlioz angefügt, Liszt gleichsam als ein Bindeglied von der französischen Kunst her zur rein deutschen betrachtend. Steht Berlioz

in seinem künstlerischen Empfinden auf dem Boden seines Heimatlandes, trotz seines Zurückgreifens auf Gluck, Beethoven, Weber und andere deutsche Meister, so trägt die musikalische Erscheinung Liszts einen ausgesprochen internationalen Charakter. Seine Tonsprache kann weder eine rein ungarische genannt werden (man darf Klaviervirtuosenstücke, wie die Rhapsodien oder die Fantasie, wenn ihnen auch heimatliche Motive zugrunde liegen, nicht als ungarische Musik bezeichnen; sie gehören dem jener Zeit eigentümlichen, keine Landesgrenzen anerkennenden Konzertstil an), auch nicht eine rein französische und noch weniger eine deutsche. Sie hat von alledem etwas; aber nichts Ausschließliches. In dieser Feststellung liegt ein Vorzug und ein Mangel zu gleicher Zeit. Aber eben darum bildet Liszt ohne alle Tüftelei und Deutelei auch die Brücke von allen möglichen musikalischen Einstellungen zu einer bestimmten Richtung. In unserem Fall ist es die deutsche Musik, zu der wir nun wieder hinstreben, wenn wir, die Zeit im Beginn des vorigen Jahrhunderts ins Auge fassend, von den Romantikern sprechen.

Die Romantiker der Literatur nahmen bekanntlich in dem deutschen Schaffen einen großen Raum ein und bedeuten einen der wichtigsten Faktoren der gesamten Kunstgeschichte, von denen der Musik aber kommen für unsere Zwecke, die ja allein in der chorischen Kunst begründet sind, leider nur wenige in Betracht.

Von Carl Maria v. Weber zum Beispiel ist nicht ein einziges Chorwerk vorhanden, das sich über den Durchschnitt erhebt. Von der Kammermusik und einigen konzertartigen Klavierstücken abgesehen liegt, alles, was Weber an Unsterblichem geschaffen hat, beim Theater.

Nicht ganz so spärlich, aber auch nicht entscheidend für des Meisters Bedeutung ist die Ernte bei Franz Schubert. Was wir von ihm an Chorwerken besitzen, schließt allerdings einige reizende kleinere Tondichtungen ein; aber die Schöpfungen großen Formats, die Messen in Es- und in As-Dur, so vieles Schöne sie enthalten, sie reichen doch nicht auch nur annähernd an die gleichartigen Werke Beethovens heran, von Bach ganz zu schweigen. Außerdem enthalten sie im Sinne der Technik kaum irgendein Problem. Wir wollen uns deshalb bei diesen Betrachtungen einstweilen, soweit es Schubert angeht, gedulden und ihn als Tondichter für Chor bei späterer Gelegenheit heranziehen.

Anders steht die Sache bei Felix Mendelssohn. Hier haben wir einmal die beiden großen Oratorien, den Paulus und den Elias. Diese sind jedoch auch bereits derart im Verblassen, der Paulus im besonderen, daß ihre Lebensdauer schon jetzt als nur noch verhältnismäßig kurz angesehen werden kann.

Von Partituren ohne Instrumentalbegleitung müssen wir nach den im ersten Bande dieser Arbeit festgelegten Richtlinien absehen. Dadurch entfällt freilich manches an sich Wertvolle, so zum Beispiel die in ihrer Art unübertroffenen Lieder für vier Singstimmen, die in ihrer Volkstümlichkeit und Vornehmheit noch immer als Muster für derartige Kompositionen gelten können. Ein Werk aber, das freilich nicht zu seinen umfangreichsten gehört, sondern etwa nur vierzig Minuten zu seiner Wiedergabe bedarf, steht noch frisch, wie am jüngsten Tag vor uns und ist nur durch die Schuld unfähiger Dirigenten etwas in den Hintergrund geraten. Es ist wohl mit dem berühmten Violinkonzert

und der Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum“ das Beste, was Mendelssohn überhaupt geschrieben hat. Ich meine die nach dem Goetheschen Gedicht entworfene und in ihrer Musik den herrlichen Worten trefflich angepaßte „Walpurgisnacht“. Mit ihr wollen wir uns hier beschäftigen, weil die Partitur in ihrer Gesamtheit nicht allein, wie schon gesagt, zu dem Besten gehört, was Mendelssohn hinterlassen hat, sondern was wir auf dem Gebiete der chorischen Schöpfungen besitzen.

Die erste Walpurgisnacht.

In dem soeben Erwähnten liegt insofern ein gewisser Vorwurf, als ein Teil unserer Dirigenten dafür verantwortlich gemacht wird, wenn man diesem Werke nicht die Beachtung schenkt, die es unbedingt verdient. In zahlreichen Unterhaltungen mit Chorleitern habe ich, wenn ich die Rede auf dieses Werk brachte, fast regelmäßig die Antwort erhalten, das Stück sei leicht aufzuführen und als Lückenbüßer in Programmen gut zu brauchen, hinterlasse aber keinen Eindruck und langweile die Zuhörer. Nun, wer den Jubel miterlebt hat, der nach jeder der Berliner Aufführungen des Meisterwerkes sich erhob, der wird über diesen Punkt anderer Ansicht sein. Der grundlegende Fehler der falschen Anschauung besteht darin, daß Leute, die sich damit zufrieden geben, wenn ein Werk halbwegs einstudiert ist, wenn, wie man in Österreich sagt: „beiläufig“ die Noten sitzen, sich an solche in Wirklichkeit schwierige Aufgaben wagen und den Erfolg des Abends von den Solisten erhoffen. Ich verzeichne hier die Äußerung eines sehr bekannten Diri-

genten über diesen Punkt: „Im Chor und im Orchester geht es ja von selbst, und was noch fehlt, das reißen die Solisten heraus." Bei solchen Leuten ist nicht allein die Walpurgisnacht, sondern ebenso jede andere Partitur verloren. Tatsächlich enthält das Werk viele Schwierigkeiten, wie zum Beispiel auch die Ouvertüre zum Sommernachtstraum, die gewiß kein Orchesterleiter als eine einfache Aufgabe ansehen wird. Selbstverständlich müssen auch die Soli auf das Beste besetzt sein, was insofern verhältnismäßig leicht zu erreichen ist, als sämtliche Partien, wie es sich bei Mendelssohn eigentlich von selbst versteht, äußerst gesanglich und wirkungsvoll geschrieben sind. Nötig sind eine Altistin, ein richtiger Kontraalt, nicht ein Mezzosopran, ein glänzender, hoher Tenor, ein tiefer und ein hoher Baß. Die Partien dieser beiden zuletztgenannten Sänger können da, wo man mit der Zahl der Mitwirkenden zu rechnen hat, zur Not von einem Solisten übernommen werden; in großen Städten sollte das aber nicht geschehen. Die Besetzung des Orchesters ist die im Anfang des vorigen Jahrhunderts übliche. Es werden je zwei Holzbläser und eine kleine Flöte, zwei Hörner, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken, große Trommel und Becken verlangt, dazu die Streicher, bei denen eine etwas hoch gegriffene Zahl keinesfalls schaden kann. Über die Aufführungsweise, soweit es die Zeitmaße angeht, sind Aufzeichnungen, die auf Joseph Joachim zurückgehen, in einem Klavierauszug niedergelegt, der in der Universal-Edition erschienen ist; auf diesen mag hier hingewiesen sein. Wir werden uns also mit dieser Frage jetzt nur so weit beschäftigen, als es sich um besonders

zu unterstreichende Anregungen handelt. Dagegen möge schon jetzt vorgeschlagen sein, daß die Hörner doppelt besetzt werden; selbstverständlich nicht durch das ganze Werk hindurch, aber für eine ganze Reihe Stellen, in denen sie sonst von dem schweren Blech und dem Chor übertönt würden. Auf diese Dinge wird noch des öfteren hingewiesen werden.

Was den Chor betrifft, so darf der Dirigent nicht einen Augenblick außer acht lassen, daß die diesem gestellte Aufgabe ein Virtuosenstück im besten Sinne des Wortes ist, d. h., daß sie, wenn man den Forderungen der Partitur gerecht werden will, eine ganz außerordentliche technische Vorbereitung der Sänger und Sängerinnen verlangt. Die Walpurgisnacht ist in hohem Maße eines von jenen Werken, bei denen eine mittelmäßige Wiedergabe geradezu mörderisch wirkt.

Die Ouvertüre, die das Ganze einleitet, besteht aus zwei Teilen, der erste, überschrieben „Das schlechte Wetter", ist der umfangreichere; der zweite „Der Übergang zum Frühling" eine verhätnismäßig kurze Episode. Wir verdoppeln die Hörner im Anfang der Ouvertüre, aber nicht durchweg. Die ersten Takte bezeichnen wir in den Bläserstimmen folgendermaßen:

und es wird darauf gehalten, daß die Streicher im zweiten Takte so stark als möglich in die Bläserakkorde hineinfahren. Die Bezeichnung des Zeitmaßes $\frac{2}{2}$ = 60 wird genau befolgt; ebenso geschieht das aber auch mit den Vorschriften für die Bratschen und Celli. Es wird nicht schaden, wenn man, selbst bei einem geschulten Orchester, sich einzelne Stellen aus deren Partie ohne die Mitwirkung der anderen Instrumente auf der Probe vorspielen läßt, bis die Figuren, auch später die der Kontrabässe, ganz deutlich herauskommen. Man hört sie selten derart, was keineswegs in einer besonderen Schwierigkeit begründet ist, sondern darin, daß die Herren im Orchester über solche Passagen gern mit einer gewissen Oberflächlichkeit hinweggehen. Das angespannte Tempo, das man bei außerordentlich guten Spielern sogar noch etwas steigern kann, darf jedenfalls im ersten Teil dieser Ouvertüre nicht einen Augenblick nachlassen. Nach dieser Richtung machen sich die Posaunen leicht als retardierendes Moment bemerkbar. Der Dirigent bemühe sich, diese schweren Herren da, wo es meist nötig ist, bei den Buchstaben A und C*), vorwärts zu treiben; sonst kommen sie sicher zu spät. Auch auf die Streicher muß hie und da scharf aufgepaßt werden, so bei den Figuren vom fünfzehnten Takt nach B an, damit die durchlaufenden Passagen unmerklich ineinander übergehen. Vom dreiundzwanzigsten Takte nach dem Buchstaben A lassen wir die doppelte Besetzung der Hörner fort bis zum Auftakt

*) Die Buchstaben gelten nach der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Partitur.

vier Takte vor B. Ebenso spielen nur zwei Hornisten vom siebenten Takt nach dem Buchstaben D an, wie auch bei der späteren Wiederholung dieser Stelle. In den letzten vier Takten vor dem zweiten Teil der Ouvertüre entspricht es Mendelssohns Maßnahme, mit dem Zeitmaß etwas zurückzuhalten, und Joachim berichtet, daß der Meister beim Eintritt des neuen Abschnittes die Bezeichnung 𝅗𝅥 = 96 für einen Irrtum erklärte, den größten Wert auf das Allegro vivace non troppo, d. h. eben auf das „non troppo" legte und ziemlich ruhige Viertel, etwa ♩ = 144 dirigierte. Wie später Richard Wagner, so äußerte sich auch Mendelssohn dahin, daß die Metronombezeichnungen je nach der Masse der Mitwirkenden und der Akustik des Raumes durchaus labile seien. Es ist wichtig, auf diesen Punkt hinzuweisen, weil das gedankenlose, unnachgiebige Herunterhauen von Taktschlägen bei vielen Dirigenten, besonders bei den einzig wahren Hütern der echten Tradition, so beliebt ist, nicht aus Überzeugung, sondern nur aus Mangel an Können. Im übrigen sei hier wieder auf den schon erwähnten Klavierauszug verwiesen. Den Sopran und Alt des Chores läßt man am besten während der längeren Fortissimo-Episode beim Buchstaben F aufstehen; später verursacht das leicht Störungen. Während des nun folgenden Chorstückes lassen wir nur zwei Hörner spielen bis zu den letzten acht Takten der Nummer, wo dann, zugleich mit dem Einsatz der Pauken, alle vier in Tätigkeit treten. Der Frauenchor bleibt stehen; die Männer nur sind zunächst unbeschäftigt. Das nun eintretende Altsolo mit begleitendem Chor wird von unseren Solistinnen nicht gern übernommen, weil es

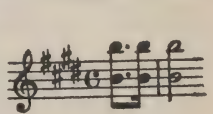
angeblich undankbar ist. Ich möchte bei dieser Gelegenheit darauf hinweisen, daß gerade dieses kurze Stück für viele Altistinnen von Rang zu einer Glanznummer geworden ist. Hermine Spieß errang ihren ersten großen Erfolg mit diesen vier Dutzend Takten, und ebenso haben Maria Philippi, Paula Lindberg und andere bekannte Sängerinnen hier großen Beifall zu verzeichnen gehabt. — Unbedingt nötig ist allerdings, daß nicht nur gesungen, sondern vor allem scharf gesprochen wird und die Solistin die Konsonanten nicht als Nebensache behandelt. Dasselbe gilt vom Chor. Daß Mendelssohn hier Goethes Überschrift „Ein alter Mann aus dem Volke" in das Weibliche übersetzt hat, soll ihm nicht als ein Verbrechen angekreidet werden; es ist wohl zu verstehen, daß er bei der Mitwirkung von vier Solisten gern eine Sängerin heranziehen wollte, um nicht auf die Klangfarbe von so vielen männlichen Stimmen angewiesen zu sein. Es ist infolgedessen nicht gutzuheißen, wenn ein goethebegeisterter Kollege das Altsolo aus philologischen Gründen, ein anderer, um die Kosten für eine Sängerin zu ersparen, vom Bassisten hat singen lassen.

Die folgende Nummer bringt nicht allein dem Baritonsolisten, sondern auch dem Männerchor eine Gelegenheit, sich mit Glanz zu betätigen. Es ist für das Solo unbedingt ein Sänger mit großer Stimme und warmem Empfinden notwendig, im übrigen aber alles so genau bezeichnet und leicht verständlich, daß hier wohl nirgends ein Zweifel entstehen kann. Nur möchte ich vorschlagen, daß der Solist so lange schweigt, als der Chor singt. Die Verstärkung des Chorbasses ist nicht allein überflüssig, sondern es kommt durch die

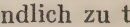
Entfernung der mitwirkenden Faktoren voneinander leicht zu Schwankungen. Im Chor mögen die Bassisten ihren zweiten und dritten Takt mit besonderer Wucht, sehr breit, herausbringen und die mitgehenden Orchesterbässe und Posaunen sich ihnen genau anschließen. Im dritten Takt nach dem Buchstaben D möchte ich anregen, das Käuzchen, das, durch die beiden Oboen dargestellt, aus dem Walde ruft, etwas hervorzuheben. (vgl. den Brief Mendelssohns an Rietz). Die Hörner verdoppeln wir durchweg in diesem Stück und lassen in dem letzten Chortakt, der bei uns etwas länger ausgehalten wird, als es genau dem Taktschlage nach zu geschehen hätte, sowohl den Chor, wie das Blech und die Pauken mit der denkbar höchsten Kraft durchhalten.

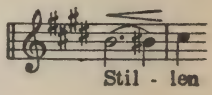
Sind wir bis jetzt auf technisch Ungewöhnliches nicht gestoßen, so gelangen wir nunmehr zu einem, wenn es wirklich genau nach der Vorschrift erklingen soll, recht schwierigen Stück. Es kann ohne weiteres zugegeben werden, daß Mendelssohn hier, wenn man seine Musik neben die Goetheschen Worte stellt, aus der Rolle gefallen ist. Das Geheimnisvolle, das dem Text innewohnt, hat sich in seinen Händen in eine jener ihm so ans Herz gewachsenen Elfenmusiken verwandelt, wie wir sie vor allem aus dem Sommernachtstraum kennen. Mit Bärenfellen bekleidete und schweren Waffen versehene Krieger kann man sich dabei kaum vorstellen. Aber wendet man den Blick von diesem Zwiespalt ab, der dem Stücke nun einmal innewohnt, so bleibt die Freude an einer prachtvollen Nummer übrig. Jedoch, wie gesagt, es gehört ein nicht geringes Maß liebevollen Ausfeilens dazu, hier den Forderungen des Meisters gerecht zu werden.

Die Schwierigkeit liegt nicht allein beim Chor, sondern auch im Orchester. Mit den Streichern ist die Sache verhältnismäßig einfach; aber die Bläser! Vor allem ist es das Holz, das, auf ein Mindestmaß von Ton herabzudrücken, jedesmal von neuem auf der Probe Mühe verursacht. Einige Dirigenten, mit denen ich über diesen Punkt gesprochen habe, meinten, der wunde Punkt läge bei der zu starken Besetzung dieser Orchestergruppe. Wer aber weiß, wie unübertrefflich Mendelssohn mit dem Orchester zu schalten versteht, der wird sich mit einer solchen Antwort nicht zufrieden geben. Und in der Tat ist es möglich, der ganzen Nummer im Orchester, wie auch im Chor, den schattenhaften Charakter zu wahren, den sie haben soll. Man muß sich nur nicht davon beirren lassen, daß vielleicht einer oder der andere der Herren im Orchester behauptet, es sei nicht möglich, leiser zu spielen. Zureden und unbeugsamer Wille helfen hiersicher, wie bei so vielen Dingen. Nur der oft wiederkehrende, schon im ersten Takt erscheinende Ruf darf etwas hervortreten. Alles Übrige muß nur gerade noch zu hören sein. Ausgenommen sind wenige Takte,



die noch gesonderte Erwähnung finden sollen. Im Chor finden sich Stellen, die eine genauere Besprechung erfordern. So ist es durchaus nötig, der schlechten Deklamation des Textes im siebenten Takt entgegenzuarbeiten. Es ist eine Unachtsamkeit Mendelssohns, daß er hier das Wort „Männer" auf den guten Taktteil einsetzen läßt, wodurch, wenn man es nicht ausdrücklich verhindert, ein Akzent entsteht, der

unter allen Umständen schlecht wirkt. Vierzehn Takte weiter müssen die Soprane daran gewöhnt werden, den Schritt von cis nach e scharf zu intonieren, der sonst leicht empfindlich zu tief gerät. Wiederum vier Takte von hier steht im Baß ein  Zeichen, das, vor allem in seiner zweiten Hälfte, sehr genau zu beachten ist. In den nun folgenden Takten, bei denen wieder der ganze Chor in Tätigkeit tritt, soll der Tenor um eine Spur stärker singen, als die übrigen Stimmen; aber nur, soweit es hier in Noten wiedergegeben ist: während sechs Takte weiter der Alt mit seinem



ebenso um ein Geringes aus dem Flüstern der anderen Stimmen hervortreten kann. Unmittelbar darauf aber bei den abgestoßenen Achteln der gesamten Chor- und Orchestermassen, lassen wir durch die ersten zwei Takte noch ein diminuendo ausführen, so daß im dritten Takt, wo die Soprane nach e hinaufspringen, etwa die Berliozsche Bezeichnung presque rien am Platze wäre und so, gleichsam ins Unhörbare verhallend, bleibt das Stück bis zum Schluß. Wer einmal den Versuch macht, es derart einzuüben, wird sich davon überzeugen, daß es sich hier um keine geringe Mühe handelt, diese aber durch die wahrhaft zauberhafte Wirkung des Klanges reichlich gelohnt wird.

Über das kleine Rezitativ, bei dem nicht der vorher beschäftigt gewesene Bariton, sondern ein tiefer Baß zum ersten Male in die Erscheinung tritt, ist Besonderes nicht zu sagen. Die Partitur gibt alles genau an.

Ist also hier nichts zu bemerken, so werden wir uns mit dem, was nun folgt, um so eingehender zu beschäftigen haben. Was die Zeitmaße betrifft, so möchte ich auf den mehrfach erwähnten, in der Universal-Edition erschienenen Klavierauszug verweisen, um hier nicht bereits Gedrucktes zu wiederholen und ohne Notwendigkeit weitschweifig zu werden. Es gibt aber noch nach anderen Seiten hier genügend zu sagen. Mendelssohn, der bei dem vorangegangenen Chorstück vielleicht etwas zu sehr ins Elfenhafte geraten ist, hat nunmehr die Stimmung der Goetheschen Dichtung in wahrhaft genialer Weise erfaßt und musikalisch wiedergegeben. Es bleibt den Ausführenden überlassen, die Angaben der so bedeutsamen Partitur in die greifbare Wirklichkeit umzusetzen. Dazu gehören, soweit meine Erfahrung reicht, bestimmte Maßnahmen, die ich nur in ganz seltenen Fällen, wenigstens teilweise, angewandt gefunden habe. Bleiben wir vorerst beim Orchester. Hier ist, wenn die dynamischen Forderungen bis ins kleinste erfüllt werden, nicht allzuviel zu sagen, nur an ganz wenigen Stellen könnte man vielleicht die Wirkung durch vorsichtiges Nachzeichnen der Linien noch erhöhen. Dazu gehört z. B. der Einsatz der Trompete im sechsunddreißigsten Takt, der mit einem pp bezeichnet ist. Läßt man hier wirklich ganz leise spielen, so kommt der reizende, fast humoristische Einschlag dieses Taktes nicht zur Geltung. Wir lassen hier die

beiden Trompeten mezzoforte unter schärfster Markierung des Rhythmus, d. h. staccatissimo, spielen. Siebzehn Takte weiter nehmen wir die ersten Violinen vom vierten Viertel an für einen Takt um eine Oktave höher, als sie geschrieben sind, weil sie sonst im pianissimo völlig unhörbar werden. Bei dem Piccolo braucht man es mit dem piano nicht zu übertreiben, weil dieses Instrument, wie auch die auf- und abstelzenden Fagotten, eine nicht unwesentliche Unterströmung von Humor in das Ganze bringen.

Durchaus wichtig ist in diesem kurzen Abschnitt die sprachliche Behandlung des gesanglichen Teiles. Wenn der Solist und der Männerchor das, ganz besonders im Anfang, sehr auffällige „Kommt!" nur so hinsprechen, wie man das fast immer hört, dann ist schon ein großer Teil des Eindrucks, den diese Stelle hervorbringen kann, verloren. Es ist nicht ganz einfach, in Worten darzulegen, auf was es dabei ankommt. Auf die Gefahr hin, daß das, was ich gern beschreiben möchte, nicht sofort richtig verstanden wird, möchte ich dennoch versuchen, es darzustellen. Der Chor und der Solist müssen ganz dunkel aussprechen, sodaß das o die unterste Stufe der Klangdunkelheit erreicht; das k darf nicht hinausgestoßen werden. Dabei soll das Wort „kommt", wenn es auch beinahe dem Klang, wie etwa die Silbe „bomm" entspricht, gewissermaßen wie die Nachahmung eines leisen Schlages auf die große Trommel, noch immerhin zu verstehen sein. Es ist sehr schwierig, das gut herauszubringen; andererseits aber ist der Eindruck dann ein außerordentlich charakteristischer. Die beiden Ausrufe „kommt, kommt" am Schluß des $^4/_4$ Takt-

Teiles dürfen nicht nach alter Väter Weise brav gesungen, sondern müssen vor Allem fortissimo gesprochen werden; wenn hier einmal das sonst mit Recht so verpönte Chorgebrüll für einen Takt die Oberhand gewinnt, so schadet das nicht viel.

Diese beiden stürmischen Aufforderungen an das Volk, sich zum Hexenzauber aneinander zu schließen, führen nunmehr zu dem Hauptsatz der wilden Veranstaltung, mit der die lauernden Feinde erschreckt und in die Flucht geschlagen werden sollen. Die Worte, auf denen dieser sich aufbaut, sind die gleichen, wie vorher. Das Stück gehört nicht allein zum besten, was die Walpurgisnacht, sondern was wir überhaupt in der Chorliteratur besitzen, und gerade in voller Würdigung der Genialität, mit der der junge Mendelssohn den Teufelsreigen gestaltet hat, wollen wir doch, um nicht völlig kritiklos zu erscheinen, einen wunden Punkt hervorheben, der für Mendelssohn, wie für Schumann und Brahms, auch noch für Weber charakteristisch ist: die uns bei den Romantikern häufig begegnende Rücksichtslosigkeit in bezug auf die Textbehandlung zugunsten einer musikalischen Wirkung. Man denke, um von den soeben genannten Tonmeistern zu reden, nur an die musikalische Einkleidung von Texten, wie „Durch die Wälder, durch die Auen", „Die Lotosblume", „Wie bist Du, meine Königin." Ganz ähnlich verfährt in unserem Falle Mendelssohn. Goethe schreibt:

„Kommt! Mit Zacken und mit Gabeln
Und mit Glut und Klapperstöcken
Lärmen wir bei nächtg'er Weile
Durch die leeren Felsenstrecken."

Mendelssohn vergewaltigte seinen großen Librettisten, indem er den Satz und damit auch dessen Sinn umgestaltet in

„Kommt mit Zacken und mit Gabeln usw."

Man mag versuchen, was immer man will; es dürfte nie gelingen, diese widersinnige Deklamation zu verbessern. Wir haben früher gesehen, daß dergleichen in anderen Fällen, z. B. in der „Schöpfung", ganz gut möglich war, weil es sich dort um eine Übersetzung handelte. Hier jedoch ist die Gestaltung des Textes für alle Zeiten festgenagelt, und wir müssen sie eben hinnehmen, so, wie sie dasteht. Aber man möchte demgegenüber etwa die Worte Börnes über Schillers „Wilhelm Tell" anführen, mit denen er, nachdem er alle Fehler des Dramas gewissenhaft verzeichnet hat, schließlich in Bewunderung darüber ausbricht, was Schiller für ein Kerl sein müsse, wenn sein Tell trotz aller dieser Fehler ein so unvergleichliches, herrliches Werk sei. Ein solches ist auch die Walpurgisnacht, trotz des soeben mit voller Absicht hervorgehobenen Mangels. Nun zu dem Stück selbst, das in der Partitur als Nr. 6 bezeichnet ist!

Daß Mendelssohn für die Schnelligkeit, mit der es vorzutragen ist, sogleich das Zeitmaß des vollen Taktes angibt, zeigt schon, daß er die Vorschrift Allegro molto nach ihrer Grenze hin auffaßt. Freilich scheint das viele unserer Herren Dirigenten nicht zu interessieren. Ich habe noch vor kurzer Zeit in Berlin eine Aufführung des Werkes erlebt, bei der der Leiter des Ganzen sechs durchaus behagliche Achtel schlug, so ähnlich wie bei den wahrhaft klassischen, die echte

Tradition verkörpernden Aufführungen der Matthäus-Passion ja auch noch der erste Chor in zwölf langsamen Achteln dirigiert wird, freilich nicht etwa, weil man das richtig findet, sondern weil der Herr Direktor es nicht anders kann. Die Durchführung des Stückes in dem von Mendelssohn geforderten Zeitmaße ist allerdings keine Kleinigkeit. Der Chorteil und auch alles, was dem Orchester zufällt, müssen mit der äußersten Gründlichkeit vorbereitet werden, wenn nicht aus dem Filigran der Mendelssohnschen Partitur eine der den unbedingt echten Musikgläubigen so lieb gewordene Tonquallen werden soll. Über kleine Abweichungen von dem Hauptzeitmaß im Verlauf des Satzes möchte ich hier nicht sprechen, sondern wiederum auf den in der Universal-Edition erschienenen Klavierauszug verweisen, der alles Nötige darüber enthält. Dagegen ist es vielleicht am Platze, einige Maßnahmen vorzuschlagen, die je nach dem Ort, wo man das Werk zur Wiedergabe bringt, angewendet werden mögen oder nicht.

In kleineren Städten, wo es mit der Besetzung der Männerstimmen häufig zu hapern pflegt, dürfte man wohl, ohne der Vorschrift Mendelssohns Gewalt anzutun und um es zu vermeiden, daß die Männerstimmen stellenweise vom Orchester völlig zugedeckt werden, einige für den Hörer kaum bemerkbare, das Ganze nicht verändernde Retuschen anbringen. Ich habe selbst in einem solchen Fall dem Chor über mehrere Klippen hinweggeholfen. So könnte man, wenn die soeben berührte Notwendigkeit vorliegt, vom dritten Takte nach dem Buchstaben G an das Orchester so bezeichnen:

und natürlich dementsprechend bei dem mehrfach wiederkehrenden gleichen oder ähnlichen Takten; weiterhin dürfte man dann ohne Bedenken im neunten, zehnten und elften Takte nach dem Buchstaben G die Hörner, und zugleich in der höheren Oktave die Flöten, mit dem Tenor gehen lassen. Es fehlt an der Harmonie dann nichts, weil sie sehr stark besetzt ist. Viel schlimmer ist es, wenn man an diesen Stellen die an Zahl und Stimmkraft schwachen Tenören gar nicht hört. Ein Zurückgehen in der Kraft beim Blech ist vielleicht auch in dem unmittelbar auf den Buchstaben J folgenden Takte erwünscht. Das Vorstehende bedeutet nur ein paar Beispiele in der Richtung, die mit Vorteil eingeschlagen werden kann, wo nicht eine mächtige Chormasse zur Verfügung steht. Im Sopran ist darauf zu achten, daß vom siebzehnten Takt nach dem Buchstaben J an der Sopran das für sechs Takte festliegende e mit der höchsten Kraft aushält. Wie das zu geschehen hat, darüber geben die Mitteilungen im ersten Band dieser Arbeit genaue Auskunft. Ebenso ist es aber auch nötig, daß vor dem Eintritt des vollen Chores und Orchesters unmittelbar nach diesem ausgehaltenen e im Sopran geatmet wird, so daß das hier eintretende hohe g ja nicht an das Vorhergehende gebunden bleibt. Vom fünfzehnten Takt nach dem Buchstaben K lassen

wir die Hörner, die übrigens durch die ganze Nummer hindurch verdoppelt sind, für zwei Takte stopfen, aber mit höchster Kraft blasen. Davon steht nun allerdings nichts in der Partitur, und ich muß es auf mich nehmen, wenn irgend jemand, der von diesem Verbrechen Kenntnis erhält, von Willkür und ähnlichen Dingen spricht; aber erst möge man sich die Stelle einmal so vorspielen lassen. Im Chor möchte ich auf das kleine Zwischensätzchen hinweisen, in dem die Frauenstimmen allein auftreten. Es besteht da eine kleine Schwierigkeit, insofern die Altistinnen ihr d im achten Takt der Stelle leicht empfindlich zu tief intonieren oder aber das Bereich des vorgeschriebenen piano verlassen. Hier ist sorgfältige Überwachung notwendig, und auch das Gleiche drei Takte weiter, wo es sehr leicht vorkommt, daß die Sängerinnen aus dem Rhythmus fallen, dessen Sechsachtel-Charakter auf das Peinlichste gewahrt werden muß. Acht Takte nach dem Buchstaben L findet sich im Chorbaß ein Triller verzeichnet, der fast überall als unausführbar angesehen und übergangen wird. Er ist nicht nur ausführbar, sondern ganz leicht, denn es kommt ja hier keineswegs auf eine Primadonnenleistung an; auch wenn die beiden Trillertöne nicht durchweg genau zusammenfallen, bleibt dennoch der gewünschte Eindruck bestehen. Bei dem Sopran ist streng darauf zu achten, daß die kurz abgerissenen Rufe „Kommt! Kommt!“ nicht etwa nur gesprochen, sondern mit den vollen Tönen gesungen werden; durch das ganze Stück aber auch, daß der Chor an den angeführten Worten das am Schlusse stehende t scharf ausspricht, ohne darin mit der Energie nachzulassen.

Es ist, wie gesagt, ein Virtuosenstück für den Chor, wenn bei dem rasenden Tempo, das unumgänglich notwendig ist, alles klar herauskommen soll. Aber es handelt sich da um eine Aufgabe, bei der die angewandte Mühe nicht verschwendet ist. In der Orchestercoda, die zugleich die Einleitung der nun folgenden Nummer bedeutet, sind die in deren letzten sieben Takten auftretenden Einschläge der Hörner und Trompeten sehr stark hervorzuheben. Der Hauptteil der Nummer 7 trägt, wie der Schluß des ganzen Werkes überhaupt, vorwiegend feierlichen Charakter. Dies zum Ausdruck zu bringen ist in erster Linie die Sache des hier im Vordergrunde stehenden Baritonsolisten. Ihm hat Mendelssohn hier eine Aufgabe von schönstem Inhalt und großer, kaum zu verfehlender Wirkung gegeben. Das Orchester ist einfach gesetzt, in der Hauptsache nur begleitend. Ein ganz geringes ritardando im achten Takte dieses Teiles, so daß die drei solistischen Achtelschläge der Pauke trotz des piano ein gewisses Gewicht erhalten, hat Mendelssohn selbst immer bei dieser Stelle angeordnet. Außerdem ließ er in Leipzig da, wo vom zwanzigsten Takte an die Männerstimmen eine kleine Episode allein zu vertreten haben, die begleitenden Bläser ganz fort, so daß die Stelle a capella gesungen wurde. In dem weiteren Verlauf dieses breit angelegten Teiles ist noch eine Stelle zu erwähnen, die wahrhaft erschütternd wirkt, wenn sie richtig angefaßt, die aber meist verständnislos übergangen wird. Es handelt sich um die sieben Takte unmittelbar vor dem Beginn von Nummer acht. Hier steigt Mendelssohn in seiner Partitur zu einer Höhe auf, die an manche großen

Eingebungen Beethovens erinnert. Um dieses aber den Hörern zum Bewußtsein zu bringen, ist folgende Maßnahme unbedingt nötig: Die erste Note auf das Wort „wer" muß unendlich breit und mit dem Aufwand der höchsten Kraft herausgebracht werden, so daß der Akkord sowohl im Orchester, wie im Chor gleichsam etwas Drohendes bekommt. Weiterhin muß unbedingt vor dem dritten Takt der Stelle geatmet werden bei den Bläsern, wie auch bei den Sängern, so daß dieser neue Einsatz vielleicht sogar noch etwas stärker und breiter als der erste herauskommt. Das folgende diminuendo ist nach dem Grundsatz Hans von Bülows zu behandeln „diminuendo heißt forte, crescendo bedeutet piano", d. h. die ganze klingende Masse darf mit der Kraft erst abnehmen, nachdem sie nochmals fortissimo eingesetzt hat. Schwächer wird die Stelle ohnehin dadurch, daß sie nach der Tiefe geht, wo naturgemäß weniger Ton entwickelt wird, als vorher.

Das nun beginnende, mit Nr. 8 bezeichnete Stück trägt bezüglich des Zeitmaßes die Angabe allegro non troppo. Auf die beiden letzten Worte ist hier großes Gewicht zu legen. Das Stück wird fast immer überhetzt und geht sehr häufig in einem allgemeinen Durcheinander zu Ende. Das Zeitmaß darf nicht schneller genommen werden als so, daß die äußerst charakteristischen Figuren im Orchester noch deutlich hervortreten, und es ist dringend darauf zu achten, daß der Männerchor nicht ins Eilen gerät, was er bei diesem Stück gern zu tun pflegt; nur, wenn das Ganze haarscharf im Takt vorgetragen wird, kann es zur Geltung kommen. Die fast durchweg festliegenden Hörner be-

handle man nicht nebensächlich, sondern lasse sie, hier wieder doppelt besetzt, an den gegebenen Stellen tüchtig hervortreten.

Mit der Wiederkehr des breiten Zeitmaßes beginnt der Abschluß des ganzen Werkes, über dessen Wiedergabe kaum etwas zu sagen ist, weil die Partitur hier ganz genaue Vorschriften enthält. Auf die Wiedergabe neun Takte vor dem Schluß ist in dem mehrfach erwähnten Klavierauszug hingewiesen. Ich möchte hier jedoch nochmals betonen, daß der Einsatz der Chorsoprane auf dem hohen a bei verminderter Kraftentfaltung nicht die mindesten Schwierigkeiten bietet, das von Mendelssohn selbst aber hier gewünschte crescendo den Eindruck der Steigerung auf den Schluß hin wesentlich erhöht.

Felix Mendelssohn steht zeitlich und auch durch vieles Gemeinsame in ihrer Kunst zunächst Robert Schumann. Die beiden Meister bedeuten mit Schubert und Weber die stärksten Pfeiler der Romantik. Die Anregungen, die von ihnen ausgehen, ihr Einfluß auf musikalischem Gebiet, haben Jahrzehnte fortgewirkt und erstrecken sich selbst erkennbar noch auf so eigenartige künstlerische Persönlichkeiten wie Richard Wagner. Von den Schumannschen Chorwerken ist, wenn man sie der Zahl nach einschätzt, ebenso wie denen von Mendelssohn, verhältnismäßig wenig übrig geblieben, und da wir uns bei diesen unseren Betrachtungen vorwiegend mit Tondichtungen zu beschäftigen haben, die noch als lebensfähig angesehen werden können, zieht sich der Kreis auch hier zu einem ziemlich engen. Von größeren Chorwerken Schumanns kommt für unsere Zeit eigentlich nur eines noch in Be-

tracht, „Das Paradies und die Peri". Man könnte vielleicht noch die von Schumann in Musik gesetzten Szenen aus Goethes Faust oder, da die beiden ersten der drei Teile völlig veraltet sind, wenigstens diesen dritten Teil heranziehen. Aber selbst dieses Fragment ist schon seit vielen Jahren mehr und mehr von der Bildfläche der Chorprogramme verschwunden. Ein Rettungsversuch dürfte hier kaum lohnen. Gewiß, der dritte Teil der Faustszenen enthält ein paar wunderschöne Stellen. Aber ich habe mich bei einer Berliner Aufführung vor wenigen Jahren mit aufrichtigem Bedauern davon überzeugen müssen, daß selbst die mit besonderer Sorgfalt angelegte Apotheose, der Abschluß des Ganzen, versagt. Daß Schumann selbst nicht ohne Zweifel in Bezug auf den Eindruck war, der dort erzielt werden kann, geht schon allein aus dem Umstand hervor, daß er den Schluß zweimal komponiert hat, ohne damit irgend etwas Nennenswertes zu erreichen. So schade es ist, eben der erwähnten eindrucksvollen Abschnitte wegen, die in dem dritten Teil des Werkes zweifellos vorhanden sind, — man wird die Faustszenen dennoch zum alten Eisen legen müssen, auch darum schon, weil ja auf Schritt und Tritt der Wertunterschied zwischen der Schumannschen Musik und den Goetheschen Worten in einer für den Komponisten sehr ungünstigen Weise zu Tage tritt. Nun sind eine Reihe kleinerer Chorwerke von Schumann vorhanden, von denen hier die noch vielleicht am ehesten zu verwendenden genannt sein mögen: „Von Pagen und der Königstochter" und „Des Sängers Fluch." Das zuletzt erwähnte kleine Balladenstück

enthält die berühmte Nummer für den Solotenor „An den Ufern der Provence ist der Minnesang entsprossen." Im übrigen sind auch diese beiden Kompositionen ohne Belang für die größere Oeffentlichkeit. Dagegen könnte ein drittes Werk, das sich immerhin für Orte oder Gelegenheiten eignen dürfte, wo es an einem Orchester fehlt, hier wenigstens bezüglich des Wesentlichsten mit Berechtigung erwähnt werden. Es ist das verhältnismäßig leicht aufzuführende Märchen für Chor, Solostimmen und Orchester, „Der Rose Pilgerfahrt." Der Titel wird den Leser zunächst etwas in Erstaunen setzen, weil gerade vorher darauf hingewiesen wurde, daß das Orchester zur Wiedergabe dieses Stückes überflüssig sei. Aber dem ist so. Das Werk ist nämlich ursprünglich mit Begleitung des Klaviers verfaßt und auch so aufgeführt worden. Erst später erhielt es das orchestrale Gewand, von dem man aber behaupten darf, daß es bis auf wenige Stellen der Partitur den Eindruck keineswegs erhöht. Das Rosenmärchen wirkt viel reizvoller und intimer, wenn es unter Mitwirkung eines nicht zu zahlreichen Chores in einem kleinen Raum und mit Klavierbegleitung aufgeführt wird, weil sämtliche Nummern des Werkes umfänglich und inhaltlich darauf angelegt sind.

Betrachten wir zunächst einmal die Forderungen, die Schumann hinsichtlich der mitwirkenden Kräfte stellt, so fällt es sofort ins Auge, wie wenig praktisch er hier, wie fast immer verfahren ist. Für jedes seiner Chorwerke braucht er eine verhältnismäßig viel zu große Anzahl Solisten, während z. B. Mendelssohn, mit seiner eminenten Erfahrung beim öffentlichen

Musizieren, fast immer mit wenigen auskommt. Wir werden über diesen Punkt später noch mehr zu sprechen haben. Bei einem Werk wie „Der Rose Pilgerfahrt" mag es allerdings manchem Leiter eines Gesangvereins, besonders in kleineren Städten, willkommen sein, in den Nebenpartien einige seiner Mitglieder solistisch zu beschäftigen. Daß ein solches Vorgehen auch recht schwere Bedenken einschließt, darüber kann freilich ein Zweifel nicht obwalten.

Wie schon erwähnt, ist der Instrumentalteil des Märchens ursprünglich als eine Begleitung am Klavier gedacht. Es gibt in der ganzen Partitur nur eine einzige Nummer, bei der das Orchester diesem Instrument den Rang abläuft. Das ist der frische und stets erfreulich wirkende Männerchor „Bist du im Wald gewandelt." Hier wirken die Blechinstrumente mit ihrem satten Klang in der Tat besser, als es auch dem besten Pianisten möglich wäre. Die Wiedergabe der etwa eine Stunde ausfüllenden Märchendichtung bietet keinerlei technische Schwierigkeiten oder Probleme. Über die wenigen Takte, in denen die Frauenstimmen vielleicht bezüglich der Intonation schwanken könnten, ist durch Aufmerksamkeit in den Proben leicht hinwegzukommen.

Wir wenden uns nach den kurzen, dem liebenswürdigen Werke geltenden Betrachtungen nun zu der hervorragendsten Schöpfung Schumanns auf dem Gebiete der chorischen Literatur. Dieses ist, wie schon gesagt, das von seinem Autor nicht weiter in eine bestimmte Klasse eingereihte, aber vielleicht als weltliches Oratorium zu bezeichnende Werk, „Das Paradies und die Peri." Die Vorzüge seines Schöpfers,

wie auch seine Schwächen, treten in dieser Partitur greifbarer nebeneinander in die Erscheinung, als in den meisten seiner größeren Werke. Neben den in ihrer Gesamtheit ausgezeichneten beiden ersten Teilen steht ein dritter, dessen Wertkurve sich gegen den Schluß hin bedenklich nach unten neigt. Trotzdem tut man dem versonnenen Romantiker unrecht, wenn man wegen des unbestreitbaren Mangels an schöpferischer Begabung in diesem dritten Teil das Ganze ablehnt. Dazu enthält das Werk denn doch zu vieles Bedeutende, das nur einem genialen Tonsetzer gelingen kann. Freilich finden sich auch schwache Stellen schon in den beiden ersten Teilen; aber sie sind verschwindend gegen das, was wir dort immer als ein kostbares Geschenk ansehen müssen.

Über die Besetzung des Orchesters gibt die Partitur Auskunft, in der nichts gefordert wird, das sich nicht leicht in jeder mittleren Stadt beschaffen läßt. Das Schlagzeug ist nur sparsam verwendet, die Holzbläser je zweifach; nur wird zu den beiden großen Flöten noch ein Piccolo verlangt. Für eine einzige Nummer, den Schluß des ersten Teiles, braucht Schumann eine Harfe, eine Forderung, die für kleine Städte insofern etwas schmerzlich ist, als dieses Instrument meistens von auswärts bestellt werden muß und nicht mehr als etwa 50 Takte lang zur Verwendung kommt. An Solisten soll eine größere Anzahl vorhanden sein, und es tritt auch hier wieder deutlich hervor, wie wenig praktisch Schumann zu disponieren vermochte. Selbst an größeren Orten wird es allein mit der Besetzung der beiden Tenorpartien seine Schwierigkeiten haben. Von den vier weiblichen Solisten

abgesehen wird es nicht überall leicht sein, den geforderten kleinen Frauenchor von sechzehn Stimmen zur Verfügung zu stellen. Dazu noch ein Mezzosopran neben der Altistin, einen Bariton außer dem Bassisten, kurz, man wird es nicht überall durchsetzen können, zu erfüllen, was da schwarz auf weiß vorgeschrieben ist.

Über den Anfang des Werkes ist nicht viel zu sagen. Die äußerst reizvolle Einleitung vor dem ersten Auftreten der Peri gehört zu den Stücken, die, wie man zu sagen pflegt, sich von selbst spielen. Ebenso steht es mit der ersten Nummer der Peri selbst, die leider nicht auf der Höhe des Vorangegangenen und ebensowenig des unmittelbar Nachfolgenden steht. Der Zweivierteltakt hat dort einen Anflug von Banalität und außerdem liegt das Stück, soweit es die Gesangspartie angeht, ungünstig, wenn die Peri, was eigentlich sein muß, von einem echten, hohen Sopran übernommen wird. Es steht hinsichtlich der Stimmlage überhaupt nicht besonders glücklich mit dieser Partie. Man wird nur schwer eine Sängerin finden, die durch das ganze Werk hindurch allen dort auftretenden Ansprüchen gerecht wird. Hat man einen hohen Sopran, so wird sie am Anfang einigermaßen versagen, weil das erste Stück sich im Wesentlichen in der tieferen Mittellage bewegt; ist es eine Sängerin, deren Stärke wiederum gerade auf diesem Felde liegt, so wird sie am Schluß, wo eine starke Kraftleistung in den hohen Lagen erforderlich ist, kaum den nötigen Klang aufbringen. Es ist ungemein lehrreich, wenn man gegen diese nun einmal nicht wegzuleugnenden Ungeschicklichkeiten einen Vergleich mit Mendelssohnschen Parti-

turen aufstellt, in denen alles Technische mit der größten Sorgfalt abgewogen ist. Ich möchte es befürworten, daß man das Zeitmaß des mit andantino bezeichneten Stückes nicht allzu lebhaft nimmt, besonders nicht im ersten Teile der Nummer. Der, wie bereits bemerkt, etwas banale Charakter dieses Teiles wird dadurch vorteilhaft gemindert. Von dem Schluß des Stückes an beginnt die Linie des Werkes hinsichtlich seiner Bedeutung für längere Zeit auffällig anzusteigen. Die meist kurzen und darum schnell aufeinanderfolgenden Stücke stehen sämtlich auf der ganzen Höhe Schumannscher Erfindungsgabe. Vom technischen Standpunkt aus ist hier wenig zu sagen; problematisch ist so gut wie nichts. Der Dirigent möge sich vor der Orchesterprobe vielleicht einmal die Stelle der Peri „Strahlt je der Demant einer Krone" vorsingen lassen, weil es sehr häufig vorkommt, daß die Solistin hier vier Viertel zählt, statt deren drei. Das Aufstehen des Chores muß während der letzten acht Takte vor Nummer sechs erfolgen, weil sonst leicht Störungen entstehen; man muß seine Sänger daran gewöhnen, daß sie sich hier wie auch sonst an ähnlichen Stellen nicht, wie man es häufig sieht, nach und nach erheben, sondern daß sie das in wenigen Sekunden und trotzdem geräuschlos ausführen. Wir übergehen die folgenden Nummern, weil, wie bereits bemerkt, in technischem Sinne darüber nichts zu sagen ist. Bei Nummer acht wäre zu bemerken, daß die sf-Zeichen sehr auffällig wiederzugeben sind und das Orchester in den letzten fünf Chortakten das im Chor vorbezeichnete crescendo mitmachen muß, trotzdem Schumann es versäumt hat, dieses besonders anzu-

geben. Im Anfang von Nummer neun tritt zum ersten und im Verlaufe des Stückes zum letzten Male bei diesem Werke die Harfe auf. Schumann gibt an, daß sie durch eine Solovioline ersetzt werden kann, was aber keineswegs eine vollwertige Vertretung bedeutet; es ist ihm wohl selbst aufgefallen, daß es mit der im Verlaufe des ganzen Abends nur einmal vorübergehend verwendeten Harfe eine eigene Sache ist. Dieser Schlußsatz des ersten Teiles schließt aber ein viel größeres Bedenken ein, als die soeben erörterten instrumentalen Fragen. Dieses beruht auf der Notierung des von Solistentakten begleiteten Chorsatzes. Nach dem Einleitungsteil, der in ruhigem Zeitmaß dahin zieht und die Taktvorschrift drei Halbe trägt, beginnt Schumann mit einem „Sehr lebhaft" überschriebenen Allabreve. Nach einiger Zeit finden wir die Vorschrift „Lebhafter", dann sehr bald „Nach und nach immer rascher", und es liegt unverkennbar im Aufbau des Ganzen, daß diese letztere Forderung bis zum Schluß durchgeführt werden soll. Nun steht aber die Notierung rein optisch im krassesten Gegensatz zu dem, was geschehen soll. Je schneller das Zeitmaß wird, desto breiter werden die Noten, und es kommt schließlich dahin, daß man ganze Takte im prestissimo dirigieren muß. Die Sänger und das Orchester, die in ihren Stimmen dauernd ganze und halbe Taktwerte finden, werden durch das Notenbild, das hier völlig fehl am Ort ist, dauernd in Irrtümer versetzt, und man hat auf den Proben seine liebe Not, die erst endigt, wenn sämtliche Mitwirkenden ihren Part auswendig nach dem Gehör ausführen. Hätte Schumann hier statt ganzer Taktwerte Viertelnoten geschrieben,

so wäre die Wiedergabe des Stückes eine Kleinigkeit, und ich finde es durchaus richtig, wenn, wie es mehrfach geschehen ist, Dirigenten, um den Mitwirkenden eine Menge unnötiger Arbeit zu ersparen, es einfach haben umschreiben und die in Frage kommende Stelle in die Stimmen einheften lassen. Jedenfalls ist nicht das, was hier steht, sondern wie es niedergeschrieben ist, wieder ein Beweis für Schumanns weltabgewandter, verträumter Art, die ihn so oft hindert, das Praktische, Einfachste zu berücksichtigen. Daß selbst Dirigenten mit diesem Finale nicht immer auszukommen wissen, habe ich auf einer Aufführung des Werkes hier in Berlin vor mehreren Jahren erlebt, in der der Taktstockgewaltige durch die ganze Nummer hindurch bis zum Schluß brav seine vier Viertel in die Luft schlug, so daß der Schluß des ersten Teiles den Charakter eines Trauermarsches annahm.

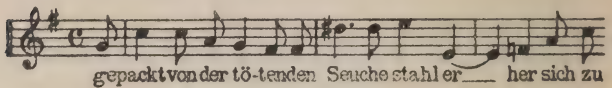
Im zweiten Teil braucht Schumann für ganze Takte einen nach der Vorschrift durch sechzehn Sängerinnen zu besetzenden Engelchor. Wir haben diese Stelle immer durch einen außerhalb unserer Vereinigung stehenden Frauenchor besetzt, der auch noch des weiteren in der Aufführung Verwendung fand, wovon später die Rede sein wird. Sechzehn gute Stimmen dem Chor zu entziehen, und das deshalb, weil sie außerhalb der Hauptmasse aufgestellt werden müssen, wird an den meisten Orten eine Schädigung bedeuten; auch deshalb, weil es nie ohne Störungen abgehen kann, wenn die Damen nach den erwähnten vier Takten während des Fortganges der Aufführung wieder ihre Plätze aufsuchen.

Die nächste Nummer bringt eines der berühmtesten Stücke dieser Partitur, den Chor der Genien des Nils. Er ist, um ihm größere Leichtigkeit in dem ziemlich bewegten Zeitmaß zu verleihen, ohne Baß geschrieben, also dreistimmig. Das Stück ist nicht übermäßig schwierig, erfordert aber gründliche Kontrolle der Intonation bei den Proben, sonst gerät es zu tief. Der Chor hat von nun an im zweiten Teil des Werkes nur noch ganz zu dessen Schluß zu tun, bis zu dem ausschließlich die Solisten beschäftigt sind.

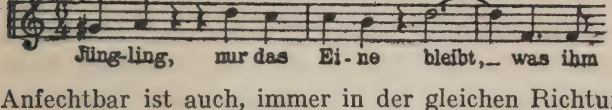
Das folgende als Nummer zwölf bezeichnete Stück gehört nicht nur zu dem Besten, was diese Partitur aufweist, sondern was überhaupt Schumann geschrieben hat. Es ist von einer schlagenden Charakteristik und dabei schönstem melodischem Gehalt. Das im zwanzigsten Takt eintretende Piccolo ist von geradezu unheimlicher Wirkung. Nur darf man es nicht, wie ich es vor längerer Zeit gehört habe, zur besonderen Hervorhebung im forte spielen lassen; es dringt bereits bei Beachtung des vorgezeichneten pp genügend durch, um den beabsichtigten Eindruck hervorzubringen. Das Soloquartett, das unmittelbar auf das ariose Rezitativ folgt, gehört zu den Lieblingen einer nicht gerade anspruchsvollen Zuhörerschaft, die an dem Stück wegen seines sentimentalen Einschlags ihre besondere Freude hat.

Einige Worte mögen über das der Altistin und dem von Schumann geforderten zweiten Tenor zufallende Stück in Liedform Nummer vierzehn gesagt sein. Es würde ein vollendetes Beispiel Schumannscher Poesie darstellen, fände sich nicht im neunten Takt ein Deklamationsfehler, der geradezu verletzend wirkt.

Es genügt jedoch eine ganz geringfügige Änderung in der Führung der Singstimme, um den Schaden zu beseitigen. Wir lassen die Altistin an dieser Stelle folgendermaßen singen:



Schlechte Deklamation des Textes ist bei Schumann, wie es schon erwähnt wurde, ebensowenig eine Seltenheit, wie bei Mendelssohn und Brahms. Handelt es sich um so schwere Fälle, wie wir sie mehrfach in diesem Werke finden, so möchte ich, wenn es mit geringen Eingriffen möglich ist, vorschlagen, diese zu unternehmen, da wir ja heutzutage in dieser Richtung empfindlicher sind, als man es früher war. Wir werden übrigens schon in der nächsten Nummer einen ganz ähnlichen Fall wie den soeben besprochenen treffen. In dieser fällt die Vertretung der Gesangstimme einem Mezzosopran zu, also einer Sängerin, die neben den beiden bereits solistisch beschäftigten Sopranistinnen noch besonders einzustellen ist. Verfügt die am Abend mitwirkende Altistin über eine besonders gute Höhe, so kann sie das kurze Stück ruhig übernehmen. Im Sinne der Deklamation anfechtbar ist bereits der Übergang vom dreizehnten zum vierzehnten, wie auch der vom siebzehnten zum achtzehnten Takt. Aber hier kann man noch zur Not auf das eingehen, was Schumann geschrieben hat. Ganz unmöglich wird die Sache im dreißigsten Takt, und hier wiederum lassen wir unter Verwendung einer ganz geringen Änderung singen:



Anfechtbar ist auch, immer in der gleichen Richtung, der dritte Takt des Tenors, in dem der Akzent auf die erste Silbe fällt. Das Stück ist im Übrigen, rein musikalisch betrachtet, ausgezeichnet, wie auch das folgende, das nicht die die Peri singende Sopranistin zu übernehmen hat. Es leitet in einer Folge wundervoller Takte hinüber zur Schlußnummer des zweiten Teiles. Bei den kurz vor dessen Beginn eintretenden Posaunen, die hier mit großer Feierlichkeit wirken, ist das fehlende Zeichen, wie es sich bei den Hörnern findet, zu ergänzen; jedoch darf das crescendo aus dem pianissimo nicht weiter gehen als zum piano; auf ruhigen Ton in der Altposaune ist besonders zu achten. Der schon erwähnte Abschluß des zweiten Teiles gehört zu den Glanzpunkten dieser Partitur. In seine Wiedergabe teilen sich neben dem Orchester die Vertreterin der Peri und der Chor. Das Stück enthält für die Ausübenden einige retardierende Momente. Das erste pflegt in dem Leiter der Aufführung zu bestehen, der es wegen einiger hohen Noten für sehr schwierig, ja vielleicht für unausführbar hält, das hier unbedingt notwendige pianissimo mit dem Chor herauszubringen. Was ich hier sage, beruht auf Erfahrungen. Gerade in einer sehr großen Stadt hat mir ein Kollege wörtlich gesagt: „Das pp ist hier einfach unmöglich; man müßte denn den Chorsopran mit lauter Solistinnen besetzen". Diese Äußerung beweist nur, daß der betreffende Herr — und es trifft auf viele seiner und meiner Kollegen ebenso zu — nicht weiß,

wie man dem Sopran ein pp in hoher Lage beibringt. Ich verweise nach dieser Hinsicht auf den ersten Band der vorliegenden Arbeit; die Sache ist in Wirklichkeit ganz einfach, und man kann den Chor derart vorbereiten, daß keine Solistin der Welt es ihm an Wohlklang und zartem Ausdruck gleichzutun vermag. Das zweite Hindernis liegt in dem allerdings strichweise recht schwerflüssig behandelten Orchester. Hat man nicht eine besonders geschulte Instrumentalvereinigung zur Verfügung, so wird es nicht ganz leicht sein, die Tonmasse so weit an Klang herunterzudrücken, wie es bei dem Stück wünschenswert ist. Weniger schwierig ist es bei den Posaunen, als bei den vier Hörnern und den in der hohen Lage etwas vorlauten Holzbläsern, hier die Absicht in die Wirklichkeit umzusetzen. Die dritte Schwierigkeit beruht darin, daß Schumann eine ganz wichtige Textstelle, die unbedingt verständlich sein muß, dem Chorbaß übergeben hat, bei dem man nun vor der Wahl steht, daß er entweder gegen die Übrigen zu stark hervortritt oder aber daß seine Textworte zugedeckt werden. Hier liegt, wenn man gewissenhaft vorgehen will, eines der schwierigsten Probleme, das ich in der Chorliteratur kenne. Zu erreichen ist, soweit mir ein Urteil zusteht, nur dadurch etwas, daß man die Bassisten zwar leise singen, aber zugleich übertrieben scharf aussprechen läßt, vor allem, was die Konsonanten angeht. Es ist mir von Zuhörern, die ich um besondere Aufmerksamkeit bei dieser Stelle gebeten hatte, versichert worden, man habe die Worte im Saal deutlich verstanden; ich erwähne das deshalb ausdrücklich, weil in solchen Fällen der Dirigent nicht ganz unbe-

fangen in seiner Beurteilung ist. Er hört da leicht, was er hören will und steht dem ganzen ausführenden Apparat räumlich zu nahe, um mit unbedingter Sicherheit zu urteilen, wie die Sache unten im Saale wirkt. Bedauerlich erscheint mir auch, daß das Stück nicht um einen oder wenige Takte länger ist, so daß es etwas breiter ausklingen kann. Das ritardando, das Schumann allerdings vorgezeichnet hat, steht erst an der Stelle, wo das Ganze zu Ende ist, und der eine noch in den Bläsern überstehende Takt vermag nicht mehr viel für den Ausklang zu retten; wir fangen deshalb mit dem ritardando immer schon sechs Takte vor dem Schluß an und lassen Alles, Chor und Orchester, bis beinahe zur Unhörbarkeit verklingen. Das dann von Schumann geforderte ritardando formen wir zu einer Fermate um, die von den Hörnern ausgehalten wird, soweit diese ihr diminuendo noch durchführen können. Die Stelle erfordert, wie schon angedeutet, von jedem Dirigenten einiges Überlegen.

Der dritte Teil, der wie bereits erwähnt, den schwachen Punkt des Werkes bildet, enthält nichtsdestoweniger mehrere wertvolle Stücke; darunter sogleich die erste Nummer, den Chor der Houris; er ist vierstimmig, nur für Sopran und Alt geschrieben. Irgendwelche Rätsel oder Schwierigkeiten enthält er nicht, soweit es das Orchester und den Chor angeht. Der reizvolle Kanon, der wiederholt wird, kommt ohne alles Zutun zur Geltung, wenn nur der zweite Sopran nicht, wie wir es bei vielen Chören finden, schwächer besetzt ist, als der erste; die beiden Partien sind durchaus als gleichwertig zu behandeln. Auch

für den Chor verwendet nun Schumann wieder einmal vier weibliche Solostimmen, und das pflegt häufig einiges Kopfzerbrechen zu verursachen, weil man diese aus dem Hauptchor fortnehmen muß und sie trotzdem sehr leicht Wünsche bezüglich der Intonation unerfüllt lassen. Wir haben die beiden hier in Frage kommenden Stellen immer mit dem gleichen kleinen Sonderchor besetzt, von dem bereits früher die Rede gewesen ist. Das schwächt den Hauptchor nicht und klingt bei einigermaßen gründlicher Vorbereitung viel besser, als es meistens bei vier Solistinnen der Fall ist.

In der nächstfolgenden Nummer ist nichts Besonderes zu bemerken; es sei denn wiederum eine außerordentlich schlechte Textbehandlung bei dem Eintritt des Altsolos, deren übler Wirkung wir bei unseren Aufführungen dadurch entgegenarbeiten, daß wir hier singen lassen wie folgt:

Auch über den großen Gefühlsausbruch der Peri, der folgt und im Rezitativ wertvoller ist als in der folgenden Arie, bleibt bezüglich der Wiedergabe nichts zu sagen. Das sich dieser Szene anschließende Solo der Baritons wird sehr häufig gestrichen. Warum? — darüber weiß ich nichts. Gerade dieses Stück ist eines von den wenigen des dritten Teiles, in dem die Schumannsche Poesie noch mit verklärender Leuchtkraft wirkt. Bei Julius Stockhausen und Johannes Messchaert zählte dieses Arioso stets zu den Glanzstücken des Abends.

Daß bei dem erneuten Erscheinen der Schar von Peris die Wahl bleibt zwischen einer solistischen oder einer Besetzung mit kleinem Chor ist nach dem mehrfach Gesagten selbstverständlich.

Der nächste Auftritt der Peri und das, was zunächst darauf folgt, kann an dieser Stelle ruhig übergangen werden. Es sei nur gestattet, darauf hinzuweisen, daß Schumanns Vorschrift „nicht zu schnell" gewissenhafte Beachtung verdient; das Stück geht in straffem, aber ja nicht zu sehr anzuspannendem Zeitmaß. Das Allabreve-Zeichen ist dort, wie auch der Hinweis auf das Metronom, durchaus nicht das Wesentliche der Bezeichnung.

Von hier an beginnt nun das Werk leider an musikalischer Bedeutung mehr und mehr herabzusinken. Selbst in der Art der Notierung zeigt sich deutlich das Nachlassen der Schumannschen Erfindungsgabe. Die breiten Noten hinter dem Allabreve-Zeichen in Nummer 24 sind genau so wenig glücklich gewählt wie im Schlußchor des ersten Teiles, während es bei der folgenden Nummer wiederum vielleicht besser gewesen wäre, Halbe vorzuzeichnen. Man wird, was immer auch versucht werden mag, diesen Schluß des Werkes zu retten, damit kein Glück haben. Auch nicht mit der Endnummer der ganzen Partitur, die im wesentlichen der Hauptsolistin, mit Unterbrechungen durch den Chor, gehört. Sie könnte höchstens dadurch eine gewisse Wirkung hervorbringen, daß die Vertreterin der Peri imstande ist, bis zum letzten Takt mit vollem Glanz durchzuhalten. Es ist zu Anfang dieser Betrachtung schon davon die Rede gewesen, daß die ganze Partie beinahe für zwei Sän-

gerinnen gedacht sein müßte. Hat die Vertreterin der Peri bis gegen den Schluß ihre Aufgabe einwandfrei gelöst, so werden ihr die jetzt geforderten hohen Lagen Schwierigkeiten bereiten. Es ist, wenn man sich die Hauptpartie rein auf das Stimmliche hin ansieht, gar kein Wunder, daß es von dieser so wenige Vertreterinnen gibt, die alle dort gestellten Forderungen erfüllen. Zudem ist die Schlußnummer sehr lang und wiederholt den thematischen Hauptgedanken zahllose Male, so daß schon dieses allein abschwächend auf die Hörer wirkt. Wir pflegen deshalb einen großen Teil dieses Stückes auszulassen, und zwar geht der Sprung von der Mitte des drittletzten Taktes auf Seite 213 auf die Mitte des letzten Taktes Seite 232 der Petersschen Partitur. Wir haben stets gefunden, daß sich der Schluß durch die Zusammenziehung viel eindrucksvoller gestaltet, als wenn man es bei den vielen Wiederholungen läßt. Daß Schumann durch die tiefe Lage der Hauptpartie in den letzten Takten deren Vertreterin die Möglichkeit nimmt, gehört zu werden, weil der erste Sopran des Chors sie vollkommen übertönt, ist schwer zu begreifen. Ich habe stets, wenn eine unserer Solistinnen den Wunsch aussprach, statt des tiefen das hohe g zu singen, es ihr erlaubt, was ich hier selbstverständlich nur als eine Mitteilung festlege, nicht als einen Vorschlag, sintemalen solche Dinge jeweils dem Dirigenten überlassen bleiben müssen. Das Zeitmaß in dem Schlußteil des Werkes möge der Leiter der Aufführung so schnell nehmen, daß es eine klare Wiedergabe im Orchester und in den Singstimmen gerade noch gestattet.

Es wäre vielleicht hier nicht unangebracht, daß wir uns mit den Chorwerken von Schubert beschäftigten. Jedoch ist schon früher darauf hingewiesen worden, daß diese in dem Schaffen des Meisters keineswegs die erste Stelle einnehmen, und deshalb erscheint es geboten, die hier entstehende Lücke einstweilen offen zu lassen und auf der Linie weiter zu schreiten die von den, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen will, klassischen Romantikern zu den Modernen führt. Von Johannes Brahms war bereits im vorigen Bande dieser Betrachtungen ausführlich die Rede. Er steht unter den bedeutenden Tonsetzern Robert Schumann am nächsten. Wir werden keine Sünde begehen, wenn wir uns nun einem Komponisten zuwenden, der sowohl mit Schumann wie mit Brahms das eine gemein hat, daß ein wesentlicher Teil seines Schaffens auf dem Gebiete des Liedes liegt. Ja, das Lied steht hier so im Vordergrund, wie höchstens noch bei Schubert. Der Tonmeister, von dem hier die Rede sein soll, ist Hugo Wolf. Es mag auf den ersten Blick auffällig erscheinen, daß man ihm im Laufe einer Arbeit, die sich mit der Chortechnik zu befassen hat, eine besondere Stelle einräumt. Anderseits aber darf man nicht übersehen, daß die wenigen Stücke, mit denen Hugo Wolf die Chorliteratur bereichert hat, für seine Eigenart mindestens so bezeichnend sind, wie seine Lieder, und daß sie bei jedem Gesangverein, der vor Aufgaben von einiger Schwierigkeit nicht zurückschreckt, dem eisernen Bestand seiner Programme angehören müßten. Wenn dies durchaus nicht allerwärts der Fall ist, so liegt die Schuld zum großen Teil bei der vor einem Vierteljahrhundert

maßgebenden Presse, ganz besonders der in Wien, die sich nicht genug tun konnte, wenn es galt, das Werk Hugo Wolfs als wertlos und seine Kompositionen als technisch unausführbar zu bezeichnen. Das Werk, mit dem wir uns zunächst beschäftigen wollen, ist nach einer Dichtung von Graf August von Platen geschaffen und betitelt sich

Christnacht.

Die Entstehungszeit des Stückes erstreckt sich auf mehrere Jahre. Es wurde 1886 begonnen und erst im Mai 1889 vollendet. Wolf hat stark in der Partitur geändert und gefeilt und vieles Reizvolle, Feinempfundene darin niedergelegt. Die einzige, gerade bei der Vornehmheit der Wolfschen Musik als anfechtbar auffallende Stelle wäre vielleicht der Schluß, über den wir noch zu sprechen haben werden.

Das Orchester ist, besonders wenn man bedenkt, daß hier eine Jugendarbeit vorliegt, mit bewundernswertem Geschick behandelt. Allein die Einleitung, die volle elf Seiten der Partitur umfaßt, ist ein Meisterstück durch die Instrumente erzeugter Stimmung der Feierlichkeit. Die Besetzung des Orchesters ist eine ziemlich starke. Wolf verlangt drei Flöten, drei Trompeten, Tuba und Harfe; im übrigen aber nur das Gewohnte an Holz und Bl ch. Ich gebe in dem Nachfolgenden einige Einzelheiten, deren Anbringung bei der Wiedergabe mir von Wolf in der Probe als wünschenswert bezeichnet worden ist. Sechzehn erste Violinen, das übrige an Streichern dementsprechend und drei Harfen nannte er als das mindeste, was er im Orchester verlangte. Diese Forderungen dürften

wohl nur in unseren großen Musikzentren zu erfüllen sein. Sodann wünschte er, daß die Flöten in den ersten acht Takten so leise spielen sollen, als es überhaupt noch möglich ist und ebenso das äußerste pianissimo in den Hörnern durchgeführt werden müsse. Die dynamische Vorschrift sollte hier überall in pppp umgeschrieben werden. Erst vom Buchstaben B an wollte Wolf ein Zunehmen an Kraft gestatten, während er acht Takte vor dem Buchstaben E wieder das ursprüngliche pianissimo forderte, und das noch mit dem erschwerenden Zusatz, daß ein diminuendo, bei dem er mir die Vorschrift pppp gab, bis zum Eintritt des Solosoprans durchzusetzen sei. Von dem Buchstaben H an gelten taktschlägerisch nicht Achtel, sondern halbe Takte. Der bei dem Buchstaben K eintretende Chor ist im allgemeinen nicht besonders schwierig, hat aber ein paar den Sopranen unbequem liegende Takte, so z. B. zwischen den Buchstaben M und N. An manchen Orten, wo die am falschen Platze eingestellten sogenannten zweiten Soprane mit der Höhe zu kämpfen haben, wird es da leicht Intonationsschwankungen geben. Gerade vor dem Buchstaben O wird es gut sein, im ganzen Orchester das letzte Achtel in eine Sechzehntelnote mit darauf folgender Sechzehntelpause zu verwandeln, damit der Fortissimoeinsatz so herauskommt, wie Wolf ihn zu hören wünschte. Das Tenorsolo, das mit dem Chor wechselt, enthält keinerlei nennenswerte Schwierigkeiten. Unmittelbar vor dem Buchstaben S mögen dieselben Maßnahmen vorgeschlagen sein, wie schon vorher bei dem Buchstaben O; es ist von guter Wirkung, wenn das Orchester vor der gewaltigen Kraft-

entfaltung, die hier eintritt, gleichsam noch einmal Atem schöpft. Der an dieser Stelle einsetzende Schluß des ganzen Werkes ist noch stark von dem Opernstil der alten Schule beeinflußt. Man verspürt darin deutlich den Tannhäuser-Enthusiasmus des jugendlichen Hugo Wolf; ja, man wird vielleicht sogar hier und da an Meyerbeer erinnert. Aber rein äußerlich, klanglich, ist der Eindruck dieses Schlusses eine ganz gewaltige, wenn nur alles mit der nötigen Anspannung herausgebracht wird. Jedenfalls wird das Werk unter den Händen eines Dirigenten, der das richtige Gefühl für den Poeten Hugo Wolf besitzt, stets seine Wirkung ausüben.

Eine zweite Tondichtung Hugo Wolfs, mit der wir uns zu beschäftigen haben, ist die im Laufe der letzten Jahrzehnte bei den meisten angesehenen Chorvereinen heimisch gewordene, nach einem Gedicht von Mörike geschaffene Chorballade „Der Feuerreiter". Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte man noch heute darüber sprechen, daß es sich bei diesem Stück um einen der genialsten Einfälle handelt, die wir auf dem Gebiete der Chorkomposition besitzen; und doch wurde der in rasendem Galopp dahinsausende Feuerreiter anfangs durchaus nicht so günstig beurteilt, wie es heute überall der Fall ist. Hugo Wolf ist mit diesem Stück von Chorverein zu Chorverein gepilgert, bis er es endlich so, wie es in seiner Bearbeitung — denn um eine solche handelt es sich — vorliegt, zu hören bekam. Der zu ihrer Wiedergabe kaum mehr als etwa fünf Minuten in Anspruch nehmenden Ballade erging es wie den Werken von Bruckner. Sie wurde zunächst einmal von den Hütern der einzig wahren, klassischen Tra-

dition für unaufführbar und ihr Schöpfer von manchen Seiten für verrückt erklärt. Wie sehr man leider mit diesem Vorwurf der Wahrheit nahe kam, ahnte niemand. Aber traten die Spuren des tödlichen Leidens, das Wolf später dahinraffte, schon damals in die Erscheinung, so waren doch seine kompositorischen Fähigkeiten noch ungeschwächt. Der „Feuerreiter" steht als Lied mit Klavierbegleitung in dem berühmten Mörike-Zyklus. Viele hervorragende Sänger haben das Stück in ihren Liederabenden zum Vortrag gebracht, vor allem Ludwig Wüllner, der für so manches Lied der Bahnbrecher gewesen ist. Aber auch die denkbar beste Wiedergabe wird mit dem Original nie die Wirkung erzielen, die der Chor und das Orchester hervorzubringen imstande sind.

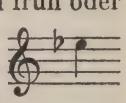
In der Umarbeitung großen Stils, die Wolf vorgenommen hat, ist der „Feuerreiter" geradezu das Schulbeispiel für die Gattung der Chorballade geworden. Was die unüberwindlichen Schwierigkeiten der Partitur betrifft, so gehören diese längst in die Rumpelkammer. Wer die unsinnigen Forderungen mancher heute schaffenden Komponisten für den Chor kennt, der wird den Feuerreiter zwar gewiß für kein ganz leichtes, aber auch keineswegs unerhört schwieriges Stück halten. Jeder gut geschulte Chor und jedes Orchester von der Fähigkeit, wie wir es heute vielfach finden, wird mit dem, was einfach die Wiedergabe der Noten betrifft, verhältnismäßig schnell fertig werden. Ein paar heikle Stellen sollen in dem Nachfolgenden besondere Erwähnung finden; aber, wie gesagt, unüberwindlich ist in der Partitur nichts. Es kommt allein auf den Dirigenten an, der über die

Noten hinweg den poetischen Inhalt des merkwürdigen Stückes zu erfassen und dem Hörer zu vermitteln imstande sein muß. Die große Linie für die Wiedergabe festzulegen genügt bei einem Chor ersten Ranges vielleicht schon eine einzige Probe. Es muß erreicht werden, daß das Ganze wie eine Vision vorüberfliesst — knattert und — knistert, wenigstens bis an die ruhigere Töne anschlagende Coda. Bei der Partitur, die mir Wolf im Jahre 1893 einsandte, lag ein Zettel, auf dem nichts stand, als die viel bedeutenden Worte: !!! Tempo: immer noch zu langsam!!! Das sagt in seiner lapidaren Kürze beinahe Alles, auf was es ankommt. Wenn ich nachfolgend einige Winke für die Ausführung der Ballade gebe, so handelt es sich dabei ausschließlich um Anweisungen, die Hugo Wolf während jener Probe des Philharmonischen Chors in Berlin gegeben hat, in der er seinen „Feuerreiter" zum ersten Male hörte. Ich gebe hier Alles wörtlich so wieder, wie er es an jenem Nachmittag des 6. Januar 1894 ausgesprochen hat: In den beiden ersten Takten sollen die Celli schwächer spielen als die Bratschen. Der Chor aber soll fast nur im Flüsterton sprechen. „Es ist mir ganz gleich," sagte Wolf, „ob man die Noten versteht oder nicht, wenn's nur unheimlich klingt." Bei dem Sprung der Soprane im siebenten Takt klappte nicht alles sofort. Wir wiederholten deshalb gerade diese Stelle mehrfach, worauf Wolf sagte: „Ich hab' gar nicht gewußt, daß das so schwer ist; eigentlich müßte da eine Stütze ins Orchester". Wir kamen aber nach einigem Üben ganz gut ohne eine solche aus. Die Takte von der Seite 8 der Partitur an bis zum Schluß der Seite 9 ließ Wolf

wesentlich langsamer nehmen, als das Vorhergehende, und das unter starker Hervorhebung des schweren Blechs; dann von der Seite 10 an zwei Takte wieder stark beschleunigt, so daß beim dritten Takt das Anfangszeitmaß erreicht war. Nachher in den letzten Takten vor der Seite 14 noch lebhafter als vorher, so daß das Äußerste an Schnelligkeit geleistet wurde, was überhaupt unter Wahrung der Deutlichkeit zu leisten möglich war. Die auf dem Taktstrich stehende Fermatenpause wollte Wolf sehr lange gehalten haben. Nun, von der Seite 14 an, zunächst für vier Takte ruhig und dann sehr auffällig beschleunigt bis zum dritten Takte auf der Seite 15. Hier sollte das Zeitmaß wieder das des Anfangs sein. Ich möchte hier einschalten, daß es nicht immer gleich so gelingen wird, den Einsatz des Chores auf das Wort „Weh!" ganz genau auf das zweite Achtel des Taktes zu bringen. Der Chor neigt dazu, damit bis zum zweiten Viertel zu warten. Die hier auftretende Synkope ist aber von außergewöhnlicher Wirkung, wenn sie ganz scharf zu Gehör gebracht wird. Nun, soweit es irgend angängig ist, schneller und immer schneller oder, wie Wolf sich ausdrückte, „schon gar kein Tempo mehr, nur noch Raserei", bis zum Beginn der Seite 19, wo man etwa von einem wuchtigen Marschtempo sprechen könnte. Den Tamtamschlag verlangte Wolf so stark, daß er alles andere übertönen sollte; wir mußten uns schließlich damit behelfen, zwei Tamtams zu nehmen und, als ihm auch das noch nicht genügte, noch einen Beckenschlag mit dem Klöppel hinzufügen. Eine nicht ganz geringe Schwierigkeit verursacht und wird auch immer die Vorschrift verursachen, daß die

Soprane ihr „hinterm Berg“ sehr leise und ganz rein intonieren. Die folgende Orchesterstelle, die zu der Coda hinüberführt, ist im Zusammengehen nicht ganz einfach; es bedarf da eines äußerst scharfen Dirigierens, damit die Holzbläser und die Celli rhythmisch ganz genau spielen. Der nun einsetzende, bedeutend ruhigere Teil, der den Abschluß der Ballade bildet, enthält für den Chor die vielleicht einzige wirkliche Klippe technischer Art. Es muß hier so leise gesungen und auch im Orchester begleitet werden, daß es bis an die Grenze des noch Hörbaren geht. Das thematische Element liegt der Hauptsache nach in der Trompete, die aber auch nicht etwa aufdringlich wirken soll. Ursprünglich war diese kleine Solostelle für eine Klarinette geschrieben. Ich hatte Wolf schon vorher schriftlich mitgeteilt, daß ich nach dem Lesen annehmen müsse, das Solo werde nicht zu hören sein. Darauf telegraphierte mir Wolf: „Weiß selber, wie Klarinette klingt. Alles lassen.“ Trotzdem wagte ich es, die Takte der Trompete zu übergeben und war auf das Höchste erstaunt, als mir Wolf in der Probe sagte: „Was wollen Sie denn? Ich habe die Stelle sehr genau gehört.“ Ob sich inzwischen in seiner Erinnerung das soeben Erwähnte verwischt hatte oder warum er etwa aus einem anderen Grunde nicht gegen die Trompete protestierte, habe ich nie erfahren. Im Chor ist streng darauf zu achten, daß nicht bei dem ersten Taktteil im dritten Takte ein Akzent gebracht wird. Hier findet sich nämlich etwas bei diesem ausgezeichneten Komponisten sehr Seltenes in Gestalt eines recht auffälligen Deklamationsfehlers. Der Akzent gehört auf den dritten Taktteil und es bedarf

wohl überall einigen Übens, bis die singenden Damen und Herren es sich abgewöhnt haben, den Hörern die Versicherung zu geben, daß es sich wirklich nur um ein Gerippe und nicht um deren mehrere handelt. Auch das Orchester muß unter strenge Aufsicht genommen werden, damit das ppp im neunten Takt nach dem Beginn der Coda respektiert wird; es sind weniger die Blechinstrumente, als die Holzbläser, die da leicht etwas zu stark auftragen. Der Dirigent achte in der Probe auch darauf, daß der Alt an der gleichen Stelle seine tiefen Noten wirklich singt und nicht nur den Text in einer unbestimmbaren Tonhöhe spricht. Das Schwierigste vielleicht der ganzen Partitur aber ist der Einsatz der Soprane auf das Wort „Husch!" Hier kann in der Tat eine einzige Sängerin, die zu früh oder zu spät einsetzt, den ganzen Eindruck vernichten. Außerdem muß hier wieder, wenn man sich so ausdrücken darf, genau auf die Note



mehr gesprochen als gesungen werden. Die Stelle bleibt, wenn man sie auch noch so sehr mit dem Chor studiert hat, immer gefährlich. Für den Abschluß der ganzen Ballade machte Wolf einen Vorschlag, dessen Befolgung ich nur empfehlen kann. Er wünschte nämlich, daß der Dirigent nach dem Ausklingen der letzten Note noch eine Zeitlang unbeweglich bleibt, so als ob auf dem Doppelstrich noch eine Fermate stünde. „Man muß den Leuten nicht die Freude daran verderben, noch ein paar Sekunden lang erschrocken zu sein", meinte er.

Alles, was sonst über die Wiedergabe des „Feuerreiters" zu sagen wäre, geht klipp und klar aus der Partitur hervor.

Daß ein jeder von uns, auf welchem Gebiete auch immer er tätig sein mag, auf den Schultern seiner Vorgänger steht, ist eine Binsenweisheit. Sie trifft auf den genialen Hugo Wolf ebenso zu, wie auf sämtliche Tondichter, die uns ihre Werke geschenkt haben. Man kann daher von einer Originalität immer nur in dem Sinne sprechen, daß man damit zu umschreiben versucht, was ein Künstler zu dem hinzugefügt hat, was ihm von seinen meisterlichen Vorgängern hinterlassen worden ist. Nur unter diesem Standpunkt ist es auch zu verstehen, wenn wir zu den Neueren auf dem Gebiete der Musik einen bedeutenden Meister rechnen, der in einer für ihn eigentümlichen Art der Tonkunst eine neue Richtung gegeben hat. Gemeint ist hier Richard Strauß. Er gehört zu den wenigen, deren Werke ein eigenes Gesicht aufweisen und sich dadurch scharf von den vielen anderen Schöpfungen unserer Tage unterscheiden. In Strauß steckt noch vielfach das Zeug des alten Musikanten. Gerät er auch — und das besonders in seinen späteren Werken — manchmal ins Artistische, so bleibt im Kern doch eine solche Menge des rein Künstlerischen, Musikalischen, daß ich es nicht für eine Übertreibung halte zu sagen, daß von den heute lebenden Tonsetzern, mögen sie auch im Augenblick noch so sehr gefeiert werden, ihm keiner das Wasser reicht. Es erscheint fast überflüssig, darauf hinzuweisen, daß Richard Strauß für die Komposition auf chorischem Gebiete nur in bescheidenem Maße in Frage kommt. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt ja auf dem Gebiete der Oper und der symphonischen Dichtung; alles Übrige läuft nur so nebenher. Aber selbst unter

dem, was er für den Chor geschrieben hat, findet sich einiges, das unbedingt in die Programme unserer Gesangvereine gehört. Wir können uns aber in bezug auf Richard Strauß deshalb kurz fassen, weil seine Kompositionstechnik als eine vollendete bezeichnet werden muß, und die Partituren bei genauer Befolgung des dort Vorgeschriebenen dem Dirigenten nahezu alles geben, was zum Zwecke der Aufführung notwendig ist.

Zwei hervorragende Stücke Straußscher Herkunft, die Chöre für sechzehnstimmigen Chor ohne Begleitung, müssen wir leider hier übergehen, um die Richtung nicht zu verlieren, in der die vorliegende Arbeit sich bewegt. Wir beschäftigen uns ja hier nicht mit der A-cappella-Musik, deren Besprechung späterer Zeit vorbehalten bleiben muß.

Für uns kommen zwei Werke in Betracht, die Chorballade „Taillefer" nach einem Gedicht von Uhland und „Wanderers Sturmlied", dem ein Fragment aus Goethes Gedichten zugrunde liegt. Beiden Werken ist, wie es bereits erwähnt wurde, als besonderer Vorzug nachzurühmen, daß sie sowohl im Orchester, wie im Chor nach der technischen Seite hin über jede Kritik erhaben sind. Gerade der letzterwähnte Punkt erscheint bei einem noch lebenden Tonsetzer als ein nachdrücklich hervorzuhebender. Denn wenn man sieht, welche Verrenkungen und welcher vokale Unsinn heutzutage von vielen Neutönern den Singstimmen zugemutet werden, keineswegs immer aus künstlerischen Gründen, sondern weil diese Jünglinge nichts gelernt haben, ist es doppelt erfreulich, wenn ein Könner ersten Ranges zeigt, daß

man auch ohne solchen Dilettantismus im Chorsatz auskommen kann. Es gelangte schon früher einmal zur Erwähnung, daß auch die größten Schwierigkeiten und die Forderung der höchsten Anspannung bei den Sängern berechtigt sind, wenn damit etwas Besonderes, Bedeutendes gesagt und erreicht werden kann. Aber was steckt an greifbarem Inhalt in den meisten der neueren Chorwerke? So gut wie nichts, und es ist zum mindesten sehr fraglich, ob es berechtigt ist, von den Chören eine sich über Monate hinziehende, fast übermenschliche Anstrengung geistiger und stimmlicher Art zu verlangen, wenn hinter dieser Forderung nicht die Fähigkeit steht, große Gedanken auszusprechen. Die Ausrede der meisten chortechnisch unbegabten oder die Materie nicht beherrschenden Komponisten, dahingehend, sie hätten dem Chor mit ihrem wirren Kontrapunktieren neue Aufgaben gestellt, ist ebenso fadenscheinig, wie der immer wiederkehrende Hinweis auf Beethoven, dessen Chorsatz nicht halb so schlimm ist, wie manche Leute glauben, der aber wenigstens etwas zu sagen hat, bei dem es lohnt, daß es mit einiger Mühe erkämpft wird.

Nun also, Richard Strauß, der noch zu denen zählt, denen etwas einfällt und die zugleich allen technischen Fragen gewachsen sind, macht es uns verhältnismäßig leicht. Das erste der vorher genannten Werke, „Taillefer", ist allerdings insofern etwas anspruchsvoll, als, wenn man sich nicht darauf verstehen will, die Klangwirkung der außerordentlich starken Orchesterbesetzung abzudämpfen, nur ein Musikfestchor von sieben- oder achthundert Stimmen es erreichen dürfte, gegen die instrumentale Masse aufzukommen; und

auch dieser wird nur dann genügen, wenn er nicht, wie ich es bei einem großen Musikfest am Rhein gerade bei diesem Stück erlebt habe, allzuviele sogenannte Pausensänger enthält. Ohne eine sehr hohe Zahl wirklich klingender Stimmen ist hier der Chor dem Orchester auf Gnade oder Ungnade ausgeliefert.

Geringer sind die Ansprüche bezüglich der Besetzung, wenn es sich um das zweite Stück „Wanderers Sturmlied" handelt. Es ist ein Jugendwerk, bei dem Strauß noch unverkennbar die Spuren verfolgt, die Johannes Brahms hinterlassen hat. Aber trotzdem zeigt sich, und das ganz besonders in dem meisterhaft aufgebauten Mittelteil des Werkes deutlich, daß hier einer am Werke ist, der den Drang in sich fühlt, eigene Wege zu gehen. Da die Partitur nach heutigen Begriffen keine ungewöhnlichen Schwierigkeiten bietet, möchte ich dieses verhältnismäßig selten aufgeführte Stück nachdrücklich unseren Chorleitern zur Beachtung empfehlen. Die Ausrüstung des Orchesters wird in kleinen Städten vielleicht Schwierigkeiten verursachen, weil drei Flöten und Kontrafagott verlangt sind. Über diese Vorschrift hinaus aber findet sich nichts in der Partitur, was an Orten von wenigstens mittlerer Größe nicht leicht zu beschaffen wäre. Der mustergültige Vokalsatz bedarf keinerlei Erläuterung; er klingt von selbst. Eine kleine Arbeit für den Dirigenten wird es sein, es durchzusetzen, daß bei dem Buchstaben D die ungleiche Klangstärke in verschiedenen Stimmen genau durchgeführt wird. Unsere Chorsänger haben ja nun einmal die leidige Gewohnheit, sofort ein crescendo anzubringen, sobald ein solches in einer anderen Stimme auftaucht. Es

heißt da, in den Proben aufpassen. Vom sechsten Takt nach dem Buchstaben E haben wir für drei Takte immer den zweiten Baß durch den ersten verdoppelt, weil die hier sehr tiefliegende Stimme, die thematisch von Wichtigkeit ist, nicht ganz ausreichend zur Wirkung gelangte. In dem Mittelteil des Stückes, also von da an, wo nicht mehr der Dreiviertel-, sondern der C Takt eintritt, erhebt sich das Werk zu bedeutender Höhe. Auch hier ist genau auf die dynamischen Zeichen zu achten. Nach dem Buchstaben H setzt nun eine Folge von etwa zwanzig Takten ein, die in der Partitur sehr gefährlich aussieht, so daß manchem nicht ganz gewandten Taktschläger einigermaßen das Gruseln ankommen mag. Die Ausführenden haben da, wie schon die quer durcheinanderstehenden Taktstriche es andeuten, gruppenweise gleichzeitig in den verschiedenen Taktarten zu spielen und zu singen. Die Stelle hat aber in Wirklichkeit gar keine Gefahr, insofern in den Chor- und Orchesterstimmen alles in den C-Takt umgeschrieben ist, so daß der Aufführungsleiter unbekümmert um das Partiturbild sich nur um das präzise Einhalten der Viertelschläge zu kümmern braucht. Bei dem a tempo auf Seite 41 muß der Alt dahin unterrichtet werden, daß er leise singt und trotzdem nach der Höhe zu nicht zu tief intoniert; aber das ist leicht durchzusetzen. In den beiden Takten vor dem Buchstaben U zeigt sich ganz deutlich der Brahmssche Einfluß auf den jungen Richard Strauß, an dem das „Wonnevoll!“ bekannter Herkunft nicht spurlos vorübergegangen ist. Prachtvoll, von Meisterhand geformt, baut sich der Schluß auf. Aber auch hier ist es wieder notwendig, genau nach

den Vorschriften der Partitur zu gehen und vor allem zu verhindern, daß die Sänger ihr gewohnheitsmäßiges Crescendo, das nichts ist, als ein Ergebnis bequemen Sichgehenlassens, nicht zu früh bringen und anderseits der Chorabschluß bis ins Unhörbare verhallt. Strauß hatte nichts dagegen einzuwenden, daß wir die Schlußnoten des Chors um zwei Takte verlängerten; ich möchte das erwähnen, ohne daraus für andere eine Folgerung zu ziehen.

Zu den Meistern, die wertvolle Werke für den Chor geschrieben haben, zählt auch ein großer Ausländer, für dessen Bedeutung bei uns eigentlich erst jetzt das Verständnis aufzudämmern beginnt. Dieses ist Giuseppe Verdi. Von ihm gibt es mehrere kleine Stücke chorischer Art und außerdem zwei Werke größeren Umfangs, das „Requiem" und die „Quattro pezzi sacri". Das „Requiem", über dessen hervorragende Bedeutung, inhaltlich, wie auch technisch, es wohl eine Meinungsverschiedenheit kaum gibt, kommt trotz alledem für unsere Betrachtungen weniger in Frage als das an zweiter Stelle genannte Werk. In dieser Totenmesse ist Alles so genau bezeichnet und die Wiedergabe so wenig problematisch, daß man Erläuterungen für den Vortrag schon bei den Haaren herbeiziehen müßte. Nirgends überschreitet das in der Partitur Geforderte die Grenzen dessen, was selbst in mittleren Städten für Chorkonzerte gebräuchlich und für die Bewältigung von Schwierigkeiten erreichbar ist. Nicht zum wenigsten dieser Umstand hat auch dazu beigetragen, daß selbst da, wo man vielleicht über die seltenen Eigenschaften der Tondichtung noch nicht einmal völlig im Klaren

ist, das „Requiem" zu den stehenden Nummern des Programms zählt. Vom chorischen Standpunkt aus betrachtet, rechnet diese Messe erst in der zweiten Reihe. Sie ist in weitaus vorwiegendem Maße ein Solistenstück. Bei der Besetzung der vier Partien darf nicht außer Acht gelassen werden, daß Verdi eigentlich der Konzertmusik sein ganzes Leben hindurch so gut wie völlig fern gestanden hat. Das Theater, sein ureigenstes Gebiet, hat bei ihm stets das erste und das letzte Wort. Das ist eine Eigenart aller neuzeitlichen italienischen Musik, und man würde völlig fehlgehen, wenn man darin einen Mangel sehen wollte. Die Romanen sind auf eine ganz andere Art fromm als die germanischen Rassen. Eine einschmeichelnde Melodie paßt ihnen genau so gut in die Kirche, wie auf die Piazza und bewegt sie im Innern sicherlich nicht weniger, als uns etwa ein Choral. Es gehört aber zu den Eigenschaften beschränkter, dünkelhafter nnd kurzsichtiger Leute, zu denen auch eine Anzahl Dirigenten zählt, hochmütig auf die musikalischen Äußerungen religiösen Empfindens im Ausland, auf Meister, wie Berlioz und Verdi herabzusehen, und vielleicht sogar die kontrapunktischen Gequältheiten eines einfallslosen Akademieprofessors darüber zu stellen. Gerade in dem Requiem haben wir das religiöse Bekenntnis einer Vollblutnatur von einem Ausmaß, wie wir deren in Deutschland seit der klassischen Zeit der Tonkunst nur sehr wenige besessen haben. Aber der Zweck unserer Arbeit ist, wie es schon mehrfach betont wurde, nicht der einer ästhetischen Würdigung von Werken der Chorliteratur, sondern der Hinweis auf Maßnahmen bei deren Auf-

führung, soweit diese nicht ohne Weiteres aus der Partitur zu ersehen sind und sich aus der Praxis als der Erörterung wert ergeben haben. Und nach dieser Richtung bleibt über das Verdische „Requiem" kaum etwas zu sagen. Die Meisterschaft in der Behandlung des Chores und des Orchesters ist eine so vollkommene, daß mir beim Anhören des Werkes noch nie auch nur über einen einzigen Takt der geringste Zweifel erschienen ist. So reizvoll es auch sein mag, sich mit dieser ausgezeichneten Schöpfung zu befassen, so müssen wir doch hier davon absehen, um auf der geraden Linie zu bleiben, die wir einmal eingeschlagen haben.

Ganz anders steht es bei dem Werk, das von Verdi kurz vor seinem Tode, im neunten Jahrzehnt seines Lebens, zur Erinnerung an seine ihm kurz vorher entrissene Gemahlin verfaßt worden ist und den Schlußstein seines gesamten Wirkens bedeutet. Die „Quattro pezzi sacri" sind vier kleinere Stücke, die, untereinander ohne Zusammenhang, doch als die letzte Arbeit ihres Schöpfers ein Ganzes bilden. Sie sind als ein solches herausgegeben und auch im Beisein des Meisters nie anders, als in dieser Form aufgeführt worden. Wenn man hier und dort einzelne Teile herausgerissen und gesondert zur Wiedergabe gebracht hat, so mögen das die Leute verantworten, die es unternommen haben. Einigermaßen zu entschuldigen ist es vielleicht, wenn ein Frauenchor sich das dritte der Stücke, das vom Alt und Sopran vorgetragen wird, aneignet, weil diese femininen Vereinigungen nur über eine kleine Anzahl wertvoller, originaler Kompositionen verfügen und vielleicht sogar damit noch armseliger ausgestattet sind, als die Männerchöre.

Die crux bei der Aufführung der vier Stücke pflegt das erste zu sein, das „Ave Maria" für vier Singstimmen ohne Begleitung. Verdi wollte es entweder von Solisten oder von einem kleinen Chore, jedenfalls aber in gedämpftem Klang („quasi da lontano", schreibt er in einem Brief) vorgetragen wissen. Wir haben es bei unseren Aufführungen in Berlin auf beide Arten versucht, jedesmal mit dem gleichen Mißerfolg. Die Wahrung der Intonation ist in diesem Stück eine fast unlösbare Aufgabe, wenn auch nur ein einziger Mitwirkender nach dieser Richtung versagt. Wir ließen, nachdem beim ersten Mal vier ausgezeichnete Sänger mit berühmten Namen ein unbeschreibliches tonliches Durcheinander angerichtet hatten, und bei späteren Aufführungen zwei eigens für dieses Stück aufgestellte kleinere Chöre sich ebenfalls als unfähig erwiesen, der ungeheuren Schwierigkeit Herr zu werden, die das „Ave Maria" einschließt, es, dem Wunsche Verdis entgegen, vom ganzen Chor leise, mit geringen dynamischen Akzenten, singen und in dieser Art der Wiedergabe glückte der Vortrag. Wie gefährlich es mit den kleinen Chören, Halbchören oder wie sonst manchmal die Bezeichnungen heißen mögen, wo ein Teil des Chores der ganzen Masse gegenüber verwendet werden soll, bestellt ist, darauf wurde schon früher hingewiesen. Ich habe aus der Durchführung solcher Vorschriften fast immer Unheil erwachsen sehen und gerade in bezug auf die Intonation einen gründlich geschulten großen Chor auch den besten Solisten überlegen gefunden.

Das „Ave Maria", von dem wir hier reden, ist auf einer, wie es Verdi bezeichnet, rätselhaften Tonleiter (Scala

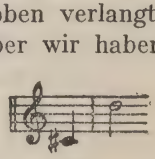
enigmatica) aufgebaut. So rätselhaft, wie der Meister es annahm, ist die Sache eigentlich gar nicht; denn die Scala tritt als ein ganz logisch entwickeltes Gebilde auf, das nicht einmal schwierig im Gehör bleibt, wenn man sich erst einmal daran gewöhnt hat, an bestimmten Stellen Ganztöne anstatt der dort gewohnten Halbtonschritte einzuschalten. Unser Chor hatte die Sache nach einer einzigen Probe begriffen und damit war der Bann gebrochen, der über der Aufführung des Stückes zu liegen schien. Eine technische Schwierigkeit besonderer Art liegt darin, daß man die Sänger daran gewöhnen muß, da, wo sie nicht gerade die Tonleiter vorzutragen haben, gegen die Hauptstimme zurückzutreten. Es besteht ja, wie vorhin bemerkt, eine natürliche Neigung in allen Chören, daß, sobald eine Stimme an Kraft zunimmt, die anderen an diesem crescendo teilnehmen. Das muß hier nachdrücklichst abgestellt werden, sonst versteht niemand unter den Zuhörern etwas von diesem ganz eigenartigen und reizvollen Stück.

Daß die Herren Pultvirtuosen älterer und jüngerer Generation sich um das „Ave Maria", wie auch um die Frauenchornummer dieses Werkes drücken, um ihre Unfähigkeit in der Behandlung des Chores nicht zu offenbaren, ist kaum erstaunlich. Und so versteht man es auch, wenn solche Herren mit Vorliebe das zweite Stück des Werkes, das „Stabat mater" allein aufführen, ohne auch nur anzudeuten, daß es der Bruchteil einer Gesamtheit ist. Ver diente schon allein dieses Vorgehen eine nachdrückliche Zurückweisung, so muß man noch viel schärfer dagegen Einspruch erheben, wenn ein Dirigent, „einer

von den neusten, die sich grenzenlos erdreusten", mit seinen hier im künstlerischen Sinne nichts weniger als sauberen Fingern, das zarte Gefüge eines Verdi anfaßt und dieses durch dilettantische Eingriffe gleichsam umkomponiert, wenn er Solisten einschiebt, die hier gar nichts zu suchen haben, die Dynamik ändert, ohne daß ein Mensch weiß, zu welchem Zweck das geschieht. „Ich, der Wissende dagegen, weiß sehr wohl, was das bedeutet." Solche junge Leute sollten sich doch erst einmal mit den Anfangsgründen chorischen Wirkens vertraut machen und das an Werken studieren, die weniger an Können verlangen, als gerade Verdis letztes Vermächtnis. Das, was man häufig bei Klavierstücken verzeichnet findet: „Einrichtung für kleine Hände" darf im vokalen Sinne nicht bei Verdi in die Erscheinung treten. Doch nun zurück zu dem „Stabat mater" selbst! Es trifft auf den größten Teil der Partitur das zu, was schon vom „Requiem" gesagt wurde, nämlich, daß Alles fix und fertig dasteht, und nicht allein keiner Erläuterung bedarf, sondern daß eine solche fast unmöglich ist, weil nichts zu erklären bleibt. Nur einige wenige Teile wollen wir gesondert betrachten, weil dort kleine Hilfen unter Umständen von Wert sein können.

Die Stelle, von der ab kurz nach dem Beginn die Bemerkung „Baritoni Soli" steht, darf unter keinen Umständen von einem Solisten übernommen werden, wie es in der bereits erwähnten Berliner Aufführung geschah. Der Dirigent kann diese schönen Melodietakte ruhig seinen Chorsängern überlassen, wenn er es nur versteht, sie daran zu gewöhnen, daß sie in der Höhe nicht vom Pfade der Tugend, d. h. der

Intonation, abweichen. Und dieses wiederum ist eine Kleinigkeit, wenn man genau nach der Vorschrift Verdis verfährt, d. h. nicht etwa sämtliche Bassisten, sondern eben nur die Baritonstimmen verwendet. Die sogenannten „schwarzen Bässe" müssen hier ausgeschaltet werden. Nach den chorsolistischen Takten geht das Stück ruhig weiter und es bedarf für eine ganze Anzahl von Partiturseiten keines Wortes der Erläuterung. Eine wundervolle Wirkung melodischer und klanglicher Art liegt in dem F-Dur-Sätzchen, bei dem zunächst der Chor-Alt allein zu singen hat. Bei gewissenhafter Beachtung der von Verdi vorgeschriebenen dynamischen Zeichen kommt der echte Altklang voll zur Geltung. Wenn man freilich die ganze Taktreihe, wie auch schon vorher die Baritonstelle, von einer Solistin singen läßt, dann bekommt kein Zuhörer einen Begriff davon, wie sie klingen kann und soll. Mir wurde berichtet, Verdi habe nach dem achten Takte dieser Episode von den Altistinnen ein Portamento nach oben verlangt. In der Partitur steht davon nichts; aber wir haben es, da die Mitteilung von authentischer Seite stammt, immer demgemäß ausgeführt. Im späteren Verlauf des Werkes wird der dem Chor zugemutete Sprung,



der übrigens genau dem früher erwähnten, im Anfang des Wolfschen „Feuerreiters", entspricht, bei den Sängern zunächst einiges Kopfschütteln erregen; aber fünf oder höchstens zehn Minuten Übens genügen, um das Hindernis über den Haufen zu werfen. Ganz zum Schluß wird es noch eine kleine Anstrengung kosten, den Damen im Sopran die reine Intonation bei

der aufsteigenden Tonleiter beizubringen. Die Sache ist im Wesentlichen eine Frage des Atems, d. h. nicht etwa des langen Aushaltens von Tönen, sondern im Gegenteil, des ununterbrochenen Atemschöpfens im Chor unter Vermeidung der guten Taktteile, wie es im ersten Band unserer Betrachtungen für solche Aufgaben ausgesprochen worden ist.

Das dritte Stück der „Pezzi sacri" nimmt, wie schon bekannt, nur den Frauenchor ohne Begleitung in Anspruch. In technischem Sinne darüber etwas zu sagen, ist überflüssig. Nur möge bemerkt werden, daß Verdi schriftlich den Wunsch aussprach, es mögen diese Laudi alla vergine, wie auch das die Reihe dieser Stücke eröffnende „Ave Maria" von einem besonderen Chor aus der Höhe gesungen werden. Das wird in den großen Musikzentren leicht zu bewerkstelligen sein und für kleinere Orte, die in der Zahl der Mitwirkenden beschränkt sind, kommt die Aufführung der vier Stücke insgesamt kaum in Frage. Den Grund dafür bildet das am Ende stehende, doppelchörige „Tedeum". Das Werk ist unter seinen Geschwistern das weitaus anspruchsvollste und das schon von den ersten Takten an; wir werden sogleich darüber zu sprechen haben. Die im Responsorienstil gehaltenen Takte (man könnte sie als einen einzigen Auftakt zu dem Tedeum bezeichnen) dürfen ja nicht etwa mit dem Taktstock rhythmisch dirigiert und dadurch gleichsam zerschnitten werden. Es ist hier notwendig, oder doch wenigsten in hohem Maße angebracht, daß man die Sänger daran gewöhnt, auf kleine Zeichen, die vielleicht mit der linken Hand zu geben sind, zu achten, so daß von einer strengen Einteilung

der Notenwerte nichts übrig bleibt. Es muß klingen, als ob ein einziger Sänger am Werke sei, wie wir es ja aus der katholischen Kirche kennen. Nachher, wenn die beiden Männerchöre geschlossen einander gegenüberstehen, kommt natürlich das durch langsame Viertel bestimmte Zeitmaß in Frage. Die ganze Einleitung, die ausschließlich den Männerstimmen der beiden Chöre ohne Begleitung zugeteilt ist, hat es, wie man von knifflichen Dingen zu sagen pflegt, faustdick hinter den Ohren. Zunächst schon einmal, weil sie eine starke Besetzung des Männerchores verlangt, nach welcher Richtung ja unsere gemischten Gesangvereine häufig Vieles zu wünschen übrig lassen; und weiterhin, weil, wenn das Pianissimo der Partitur streng durchgeführt wird, die Sänger ihre liebe Not damit haben, die Tonhöhe einzuhalten, bis der rettende Einschlag des Orchesters und des vollen Chores erklingt. Die Schwierigkeit der vielfachen Teilung einzelner Chorstimmen tritt übrigens sogleich wieder auf, und zwar diesmal beim Sopran, dessen Nöte daher die gleichen sind, wie vorher die der Männerstimmen. Der Dirigent hat allen Grund, wenn der leise Ges-Dur-Akkord, dessen Ausklingen von Verdi geradezu genial vorbereitet ist, seine Höhe gewahrt hat, erleichtert aufzuatmen.

Zum vollständigen Gelingen dieser im Klang zauberhaften Stelle ist es aber auch noch nötig, darauf zu achten, daß die Soprane des zweiten Chores genau auf dem ersten Viertel des zweiten Taktes abschließen und nicht mit denen im ersten Chor den Akkord weiter aushalten. Außerdem darf die Vorschrift „morendo" nicht nur so nebenhin angesehen, sondern sie muß

streng durchgeführt werden. Und endlich dürfen die Streicher, wie auch die Bläser im Orchester nicht aus dem denkbar leisesten pianissimo heraustreten. Es gehört ja zu den fast ausnahmslos schlechten Eigenschaften unserer Chöre und Orchester, daß sie zwar imstande, aber zu wenig diszipliniert sind, um ein lang andauerndes piano durchzuhalten. Eben das aber ist die Grundbedingung für viele Teile dieses Werkes, hier zunächst für die Takte von der Nr. 3 ab bis kurz vor der Nr. 5. Sehr wichtig ist, daß die Triole auf das zweite Viertel, vier Takte vor der Nr. 5, nicht eilig hingeschmiert, sondern mit breiter Betonung herauskommt, trotz des vorgeschriebenen pianissimo. In dem weiteren Verlauf des Stückes sind die Vortragszeichen mit solch peinlicher Genauigkeit eingetragen, daß es genügt, von Neuem darauf hinzuweisen, wie wichtig es ist, es mit diesen Dingen ernst zu nehmen. Andernfalls muß man sich nicht darüber wundern, wenn, wie ich es selbst erlebt habe, ein so prachtvolles Stück wie dieses Tedeum infolge einer gerade in Punkt der Dynamik mangelhaften Wiedergabe keinen Eindruck hinterläßt.

Mit einer Meisterschaft ohnegleichen ist der Aufbau des Werkes weitergeführt, ohne daß dabei etwa schwierig zu lösende Probleme auftauchen. Von der Nr. 11 an sind die Rufe im Alt etwas zu unterstreichen, was am besten dadurch geschieht, daß man die Sängerinnen dazu anhält, die Textworte sehr deutlich auszusprechen, ohne darum stärker zu singen. Verdi läßt hier den Sopran schweigen und hebt sich die glänzende Wirkung der höchsten Gesangsstimme für den sogleich eintretenden achtstimmigen A-cappella-Satz auf. Man

mag wohl diesen als den Höhepunkt des ganzen Tedeum bezeichnen. Wie der Meister hier mit den Singstimmen wirtschaftet und sie auf das äußerste ausnutzt, ohne ihnen irgendwie Gewalt anzutun, das bedeutet geradezu eine Strafpredigt für notenschreibende Professoren, die sich für Komponisten halten und angeblich unseren Chören neue Aufgaben zu stellen bestrebt sind, während es ihnen an aller Erfahrung und aller Erfindung auf diesem Gebiete fehlt. Die Stelle tritt später bei der Nr. 15 nochmals auf, und zwar unter den erschwerenden Umständen des pianissimo. Verdi, der natürlich nur mit den chorischen Einrichtungen in Italien oder Frankreich vertraut war, schreibt hier vor, man solle für die ersten sechs Takte dieser Stelle den Chor verkleinern. Es ist mir nie recht klar geworden, was damit bezweckt ist, höchstens könnte es sich darum handeln, einen klanglichen Unterschied gegen das Eintreten des ganzen Chores beim Ende des sechsten Taktes herbeizuführen. Wir haben es auf verschiedene Weise versucht, der Sache beizukommen und sind schließlich doch der Meinung gewesen, daß die Schulung des Chores es zulassen könnte, von der Vorschrift Verdis um eine Kleinigkeit abzuweichen. So haben wir den Anfang der Stelle im Chor leise, und dann das weitere vom sechsten Takt an, fast unhörbar singen lassen. Ich bekenne mich hiermit schuldig, mehr dem Sinn als dem Buchstaben nach vorgegangen zu sein und, was ich nochmals sagen möchte, das nur, weil die chorischen Verhältnisse bei uns eben ganz anders sind, als in den romanischen Ländern. Kann es einer meiner Kollegen mit einer kleinen Zahl Singstimmen erreichen, daß alles nach Wunsch glückt und

nicht das Orchester, selbst bei größter Vorsicht, die Stimmen deckt, so bin ich gewiß der erste, der das freudig anerkennen wird.

Die wenigen solistischen Takte am Schluß des Tedeums bringt man vielleicht am Besten so zum Vortrag, daß man die Sopranistin ganz oben auf dem Podium, möglichst unsichtbar für die Zuhörer, also etwa hinter der letzten Reihe des Chors, aufstellt.

Zum Abschluß dieses Bandes soll noch ein deutscher Tonsetzer mit einem Werke vertreten sein, dessen Schöpfungen noch vor wenigen Jahren nahezu alle Konzertprogramme beherrschten, aber, was die Zahl ihrer Ausführungen betrifft, einen merkwürdig schnellen Rückgang erlebt haben, Max Reger. Reger ist einer der fruchtbarsten Komponisten, die Deutschland hervorgebracht hat, und wenn auch die Zahl seiner Werke nicht an die bei Bach, Schubert, Mozart, Haydn oder Beethoven heranreicht, so liegt das zum großen Teil an äußeren Umständen, insofern er früh gestorben ist und seine Partituren viel reicher besetzt sind, als man es aus der Zeit der Klassiker kennt. Es liegt natürlich ein bedeutender Unterschied darin, ob ein Komponist Partituren in zehn, zwölf oder in etwa dreißig Systemen auszuschreiben hat. Von Reger ist eine Anzahl kleiner Chorwerke vorhanden, so das reizvolle Stück „Die Nonnen" u. a. Das Werk jedoch, in dem gleichsam alles zusammengefaßt ist, was Regers Vorzüge und Besonderheiten bedeutet, ist die Partitur seines Opus 106, des hundertsten Psalms, den Reger für Chor, großes Orchester und ein Nebenorchester von Trompeten und

Tenorposaunen vertont hat. Um von dem letztgenannten sogleich zu sprechen: in der Partitur sind wenigstens vier Trompeten und vier Tenorposaunen vorgeschrieben. Man darf wohl sagen, daß das Wort „wenigstens" aus dieser Angabe für die meisten Fälle gestrichen werden kann. Die acht Blechbläser werden fast überall genügen.

Das Werk gehört zu den sehr schwierigen. Man sollte es nur da ansetzen, wo eine große und sehr gutgeschulte Chormasse zur Verfügung steht; andernfalls könnte es vorkommen, daß der Chor von dem stellenweise sehr stark auftretenden Orchester völlig an die Wand gedrückt wird. Die sorgfältigste Vorbereitung ist, wenn man sie nicht als eine Bedingung für jede Aufführung ansehen will, bei diesem Psalm unerläßlich. Das hat sich z. B. bei der Aufführung des Werkes gelegentlich der Tonkünstler-Versammlung in Zürich gezeigt (ich glaube, daß es die Erstaufführung gewesen ist), bei der, so sehr man den anwesenden Komponisten auch feierte, von einem großen Eindruck nicht gesprochen werden konnte. Ich habe erst später, als ich das Werk selbst einstudierte, gesehen, wie fest Alles sitzen muß, wenn Katastrophen vermieden werden sollen.

Wenn man Reger öfters den Vorwurf gemacht hat, er arbeite zu schnell und deshalb häufig flüchtig, so läßt sich das bei diesem Psalm nicht behaupten. Sowohl im Orchester, wie im Chor ist Alles gut aufeinander abgestimmt, immer, wie schon gesagt, vorausgesetzt, daß der Chor eine sehr starke Besetzung aufweist. Von einer einzigen Ausnahme in dieser Richtung wollen wir noch sprechen; sie ist bereits berührt worden. Wie bei fast allen neuzeitlichen Werken hat man auch bei diesem, wenn alle Forderungen der Partitur in Bezug auf die

Sicherheit in den Noten und die Dynamik erfüllt werden, keine nachhelfende Arbeit mehr zu leisten. Retuschen oder Umlegungen der Stimmen, wie wir sie bei manchen Klassikern als vorteilhaft empfunden haben, kommen hier nicht in Frage. Es ist schon oft darauf hingewiesen worden, daß je weiter wir in die Musik unserer Zeit geraten, die Partituren um so vollständiger dastehen, und, Winke für die Aufführungspraxis und eine gründliche Schulung des Chores vorausgesetzt (vgl. Band I dieser Arbeit), man sich mehr und mehr nur an die gegebenen Vorschriften zu halten braucht. Dies ist auch hier der Fall.

Das eigenartigste des ganzen Stückes ist vielleicht der Anfang. Die Art, wie Reger hier seine Akkorde in einem Riesenausmaß auf dem Sekundakkord aufbaut, hat etwas Überwältigendes. Meinem Empfinden nach wird im Verlauf des ganzen Psalms die Wirkung dieser Anfangstakte nicht wieder erreicht, wobei übrigens eine Verwandtschaft mit der Einleitung von Richard Straußens Zarathustra nicht unbedingt abzuleugnen ist. Im Übrigen, das sei noch einmal ausgesprochen, braucht man sich nur an die Partitur zu halten und die darin gegebenen Anweisungen zu befolgen bis gegen Schluß des Werkes hin. Hier aber geraten wir noch an ein Problem. Es handelt sich um den Eintritt des Chorals „Ein' feste Burg", der von den als Nebenorchester aufzufassenden Trompeten und Posaunen in die sehr verwickelte Schlußfuge geworfen wird. Wir hatten bei der Berliner Aufführung des Psalmes auf Regers Wunsch hin die Zahl dieser schweren Herren verdoppelt, also deren sechzehn zur Verfügung. Reger war über die so erzielte Wirkung sehr glücklich, während ich selbst und auch die

meisten unserer Zuhörer unter dem Eindruck standen, daß diese Posaunen von Jericho das Ganze in Grund und Boden geblasen hatten. Ich halte es auch für wahrscheinlich, daß unserer aller Ansicht die richtige gewesen ist. Dafür spricht, abgesehen von der jeden Widerstand überwindenden Schlagkraft des Bläserchorals, der Umstand, daß der Chor, vor allem der Sopran, sich stellenweise in sehr tiefen Lagen bewegt, so z. B. gerade bei dem ersten Einschlag des Nebenorchesters, und infolgedessen auch bei ganz normaler Besetzung nur schwer zur Geltung kommen kann. Nachdem ich den Psalm zweimal als Zuhörer miterlebt und bei der Schlußfuge stellenweise von den Chorstimmen überhaupt nichts mehr gehört habe, glaube ich, Reger nicht Unrecht zu tun, wenn ich sage, daß die Anlage der Partitur hier nicht eine völlig befriedigende ist; aber auch nur hier.

Man könnte an die Betrachtungen, die wir jetzt vorläufig abschließen, nachdem wir im Verlaufe der Arbeit von Heinrich Schütz bis zu Max Reger gelangt sind, also rund drei Jahrhunderte durchschritten haben, auf die chorische Produktion unserer Allerneuesten eingehen. Die genaue Kenntnis einer größeren Zahl in den letzten zehn Jahren geschaffener Werke, eine Kenntnis, die aus der Vorbereitung und Leitung von Aufführungen herrührt, würde mir das Recht dazu geben. Aber es ist mit Anweisungen für die Art der Musikwiedergabe bei der neuzeitlichen Tonkunst nicht gerade sehr günstig bestellt.

Zunächst spricht der schon mehrfach erwähnte Umstand dagegen, daß jeder Komponist heutzutage seine Partituren bis ins letzte Pünktchen genau ausarbeitet und bezeichnet. Des Weiteren, daß eine immerhin nen-

nenswerte Zahl unserer Neutöner von dem Chor und seiner Technik nichts gelernt haben, und daß infolgedessen sich in den Werken dieser meist noch sehr jungen Herren Stellen, ja ganze Stücke finden, die zu dem, was wir unter Gesang verstehen, auch nicht die mindeste Beziehung mehr haben. Mir liegt nichts ferner, als dagegen auftreten zu wollen, daß unsere Kunst nach neuen Wegen sucht und infolgedessen auch neuartige Mittel verwendet. Aber die Verrenkungen der Singstimmen, wie sie heutzutage von Leuten verlangt werden, die gar nicht ahnen, was sie da eigentlich geschrieben haben, Brutalitäten, die vielleicht gerechtfertigt wären, wenn es sich darum handelte, Besonderes, Gewaltiges, Ekstatisches auszudrücken, während sie nichts sind, als der Ausdruck einer unverfrorenen Nichtskönnerei, gegen die sollte man mit der größten Schärfe auftreten. Wenn jetzt bereits angesehene Musikschriftsteller, für die die Unterstützung der Kompositionen von heute eine Lebensaufgabe ist, öffentlich Einspruch gegen das Martyrium der Singstimme erheben, läßt es sich wohl annehmen, daß das soeben Gesagte nicht völlig grundlos ist.

Ratschläge aber dafür zu geben, wie man sich mit Kompositionen auseinandersetzen soll, denen in auffälliger Weise der Mangel einer Musik-Kinderstube anhaftet, ist nicht Sache unserer Betrachtungen. Wer sich in Gefahr begibt, kommt darin um; das soll heißen, daß diejenigen, die sich zu Trabanten von Verfassern unreifer Werke hergeben, dafür büßen müssen.

Zu den ernsten Gründen, die dagegen sprechen, jetzt sogleich in eine Beschäftigung mit chorischen Schöpfungen unserer Tage einzutreten, gehört auch noch ein weiterer, sehr schwerwiegender. Es hat sich gezeigt, daß

von allen den Neuerscheinungen auf unserem Gebiet, die in den letzten beiden Jahrzehnten zum Erklingen gelangt sind, es nur wenige über eine ganz kurze Lebensdauer gebracht haben, wie die 8. Sinfonie von Gustav Mahler und in geringerem Maße allerdings, Pfitzners „Von deutscher Seele". Von den Chorwerken, die ich selbst habe in Berlin vorführen dürfen, sind nur zwei oder drei heute noch für die Öffentlichkeit vorhanden. Diese sind etwa Honeggers König David, das Tedeum von Braunfels und Einzelnes von Heinrich Kaminski. Die anderen sind in den Orkus versunken. Diese Tatsache aber zeigt, wie gefährlich es ist, sich in einer Arbeit, die doch auch in die Zukunft zu weisen hat, mit Dingen zu beschäftigen, deren Bestand so unsicher erscheint. Ich möchte deshalb eine Aussprache über die Aufführungsweise bei ganz modernen Stücken auf dem Gebiete der Chorliteratur noch etwas verschieben, bis man mit wenigstens annähernder Sicherheit übersehen kann, was von diesen Werken sich auf die Dauer über Wasser halten kann Man hat mir mehrfach vorgeworfen, ich hätte keine Fühlung mit der zeitgenössischen Musik. Dieser Vorwurf rührt ausnahmslos von Komponisten her, deren Partituren ich nicht zur Aufführung annehmen konnte, oder aber von Verlagsanstalten, die sich in ihrem Geschäft beeinträchtigt fühlen. In den von mir geleiteten Ausführungen habe ich stets den Grundsatz verfochten, daß aufgeführt werden muß, was einer Einschätzung von hoher Warte aus standhält, ob es nun alt sei oder von heute, nicht aber, daß alles, was geschrieben wird, auf die Programme eines in bedeutender Kultur stehenden Chores gehört, nur, weil es neu ist. Der Tagesgeschmack ist häufig ein verkehrter nach dem von Liszt erfundenen

Scherzwort: „Mundus vult Schundus." Ich möchte nur als einen einzigen Beweis dafür, daß dem so ist, anführen, daß das vielleicht bedeutendste Chorwerk der letzten zwanzig Jahre, der 69. Psalm von Heinrich Kaminski, noch zu den so gut wie unbekannten Stücken zählt, und das nur einfach aus dem Grunde, weil er den Herrn Dirigenten zu viel Mühe beim Einstudieren bereitet. Hat mir doch ein weithin gefeierter Kollege wörtlich gesagt: „Ich glaube, daß etwas derart Gewaltiges seit langer Zeit nicht geschrieben worden ist; aber das Ding ist zu schwierig, und ich mag nicht eine solche Menge Proben halten, wie sie dazu notwendig sind".

Das hier Gesagte noch einmal zusammenfassend, halte ich es also für richtig, von einer Betrachtung der allerneuesten Chorerscheinungen im Augenblick noch abzusehen. Es wird sich ja in verhältnismäßig kurzer Zeit erweisen, was von so manchen Stücken derer, die sich grenzenlos erdreusten, übriggeblieben und dadurch einer eingehenden Besprechung würdig ist.

In diesem Bande befinden sich Mitteilungen über die Aufführungspraxis bei folgenden Werken:

Hector Berlioz: Die Flucht nach Ägypten, Seite 5. Große Totenmesse, Seite 11. Christi Kindheit (als Ganzes).

Franz Liszt: Prometheus-Musik, Seite 53. Christus, Seite 59. Missa choralis, Seite 79.

Felix Mendelssohn: Die erste Walpurgisnacht, Seite 84.

Robert Schumann: Der Rose Pilgerfahrt, Seite 104. Das Paradies und die Peri, Seite 106.

Hugo Wolf: Christnacht, Seite 120. Der Feuerreiter, Seite 122.

Richard Strauß: Wanderers Sturmlied, Seite 131.

G. Verdi: Quattro pezzi sacri, Seite 135.

Max Reger: Der 100. Psalm, Seite 144.

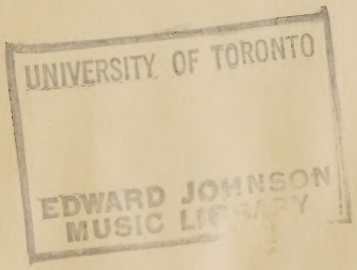
MT
88
034
T.4

Ochs, Siegfried
Der deutsche Gesangverein
für gemischten Chor
[1. Aufl.]

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY



Hesses Musik - Handbücher

(Fortsetzung)

76. Busoni, Dr. Ferrucio, Von der Einheit der Musik (Verstreute Aufzeichnungen) gebunden M 5,50

77. Reuter, Florizel von, Führer durch die Violinmusik geb. M 4,20

78. Ochs, Prof. Siegfried, Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor Band I (Aufbau und Leitung eines Gesangvereines) gebunden M 3,50

79. Ochs, Prof. Siegfried, Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor Band II (Aufführungspraxis bei Schütz, Händel und Bach) gebunden M 6.—

80. Ochs, Prof. Siegfried, Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor Band III (Aufführungspraxis bei Haydn, Beethoven, Bruckner und Brahms) gebunden M 3,50

81. Ochs, Prof. Siegfried, Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor Band IV (Aufführungspraxis bei Berlioz Liszt, Mendelssohn, Hugo Wolf und Max Reger) gebunden M 4,—

82. Hartmann, Handbuch des Korrepetierens gebunden M 3,25

83. Singer, Dr. Kurt, Berufskrankheiten der Musiker gebunden M 4,20

84. Gräflinger, Franz, Anton Bruckner, gebunden M 10,—

85. Halm, August, Beethoven, gebunden M 6,—

86—87. Altmann, Prof. Dr. W., Handbuch für Streichquartettspieler. Band I geb. M 6,50, Band II geb. M 7,50

88. Guttmann, Dr. Alfred, Wege und Ziele des Volksgesanges gebunden M 6,50

89. Mies, Dr. Paul, Schubert, Der Meister des Liedes geb. M 8,—

90. Wellesz, Dr. Egon, Die neue Instrumentation gebunden M 5,50

Weitere Bände in Vorbereitung.

Max Hesses Verlag, Berlin - Schöneberg I

Hugo Riemanns

MUSIKLEXIKON

11. Aufl., herausgegeben von Dr. Alfred Einstein. 2200 Seiten 2 Bände gebunden in Ganzleinen mit echt Gold M 84.—, Halbfranz (Ziegenleder) mit echt Gold M 96.—

Alfred Einstein

DAS NEUE MUSIKLEXIKON

Kl. Lex.- Format. 750 Seiten, geb. in Ganzleinen M 27.50, in Halbleder M 32.—

Hugo Riemann

GESCHICHTE DER MUSIKTHEORIE

550 S. Gr. 8° geb. in Halbleinen M 17.50, in Halbleder M 22.—

Ernst Kurth

DER LINEARE KONTRAPUNKT

3. Aufl. XII u. 532 S. Gr, 8°, mit 456 Notenbeispielen. Geb. in Ganzleinen M 15.—, in Halbleder M 18.—. brosch. M 12.—

Ernst Kurth

ROMANTISCHE HARMONIK

2. Aufl. XII u. 576 S. Gr. 8°, mit 345 Notenbeispielen. Geb. in Halbleinen M 15.—. in Halbleder M 18.—, brosch. M 12.—

Ernst Kurth

BRUCKNER

2 Bde. Gr. 8°, 1947 Seiten, brosch. M 28.—, in Ganzleinen M 35.—, in Halbleder M 42.—

Alfred Lorenz

DES RING DES NIBELUNGEN

Gr. 8°, 320 Seiten, br. M 9.—, in Ganzleinen M 12.—, Hfrz. M 15.—

Alfred Lorenz

TRISTAN UND ISOLDE

Gr. 8°, VIII u. 205 Seiten br. M 7.—, in Ganzleinen M 10.—

Andreas Moser

GESCHICHTE DES VINLINSPIELS

Gr. 8°, 568 Seiten, geb. in Halbleinen M 15.—, in Halbleder M 18.—, brosch. M 12.—

Hans Mersmann

ANGEWANDTE MUSIKÄSTHETIK

Gr. 8°, 752 S. geb. in Ganzleinen M 20.—, brosch. M 17.—

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 02 02 06 007 4